direcții în critica și poetica franceză contemporană

junimea

Scanned with OKEN Scanner

Lucrare elaborată de un colectiv de la Catedra de Limba şi literatura franceză a Facultăţii de Filologie de la Universitatea „Al. I. Cuza“ din Iaşi :

SILVIA BUŢUREANU, MARIA CARPOV, AL. CASIAN, AL. CĂLINESCU, ADELA HAGIU, MIHAELA MÎRŢU, MARINA MUREŞANU-IONESCU, VAL. PANAITESCU, CONSTANTIN PAVEL, IULIAN POPESCU, ANCA SÎRBU, PETRUŢA SPÎNU

Coordonator :
VAL. PANAITESCU

Scanned with OKEN Scanner

DIRECȚII
ÎN CRITICA ȘI POETICA FRANCEZĂ CONTEMPORANĂ

EDITURA JUNIMEA

IAȘI • 1983

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT INTRODUCTIV

Volumele consacrate studierii diverșilor critici din alte părți ale lumii aparțin, în mod obișnuit, în publicistica noastră, unui singur condei, interesul unor asemenea lucrări decurgînd din iluminarea dintr-un singur unghi a unui peisaj mai mult sau mai puțin variat — așadar din delimitarea valorilor dintr-o optică unitară. Nu este exclus însă ca unitatea viziunii, precum și avantajul deloc neglijabil al unității stilului să nu se complinească întotdeauna cu o analiză la fel de comprehensivă a tuturor personalităților critice luate în discuție.

S-au făcut, în ultimii ani, diferite tentative remarcabile pe acest plan, avînd, printre alte scopuri, pe acela de a informa un public ce nu poate avea oricînd acces la operele critice, în original, dar și pe acela de a schița o poziție personală față de tabloul valorilor pătrunse mai de curînd în circuitul internațional. Utilitatea unor astfel de grupaje de studii (năzuind, în cele din urmă, declarat sau nu, la o sinteză, fie și temporară) este mai presus de orice îndoială. Dar poate că, în urma lor, după ce un anumit apetit a fost cu siguranță deschis, după ce elemente încă și mai substanțiale au fost oferite cititorilor prin mijlocirea colecției de traduceri a Editurii Univers, nu ar fi lipsită acum de interes o reexaminare

Scanned with OKEN Scanner

mai de aproape măcar a unei părți din mozaicul criticii contemporane — și anume, în expresia ei franceză.

Semnatarii volumului de față s-au gîndit la o culegere concepută, de astă dată, ca rezultat al unei parcurgeri pe îndelete aproape a totalității lucrărilor tipărite de fiecare critic sau poetician francez luat în considerație, precum și a majorității comentariilor referitoare la activitatea sa, apărute pînă în anii din urmă — în intenția de a funda cît mai temeinic atît prezentarea principalelor orientări, cît și propriile aprecieri de ordin valoric. Fără îndoială, chiar și o asemenea operație complexă putea fi întreprinsă numai de un singur comentator ; cum acesta nu se anunța totuși, am preferat să recurgem la soluția unei opere de colaborare. Sîntem pe deplin conștienți de marele neajuns al formulei : imposibilitatea unei reale unificări nu numai a stilurilor, dar chiar și a unor vederi de ansamblu (ca să nu mai vorbim de opțiunile de detaliu), insuficiențe peste care nu s-ar putea trece decît prin lezarea gravă a personalității fiecărui colaborator.

Ceea ce ne-a încurajat să mergem pe această cale a fost constatarea chiar de la început a unei distribuiri oarecum „de la sine" a intereselor viitorilor coautori : fiecare era preocupat cu precădere de anumite zone ale criticii sau poeticii franceze din ultimele trei-patru decenii (chiar și cînd avea conștiința că unele demersuri erau încă departe de a reprezenta soluții „definitive" și chiar dacă aprecia că ele se puteau întregi avantajos cu maniere învecinate — fie pentru hermeneutica, fie pentru simpla explicitare a textului literar). Or, aceste „simpatii" firești puteau constitui o anumită garanție de înțelegere mai deplină a fiecărei modalități critice : deobicei, cine îndrăgește un obiect îi descoperă și calități ce scapă indiferenților — adevăr care aproape nu

Scanned with OKEN Scanner

mai trebuie repetat. Fără să putem vorbi de exhaustivitate (pretenție zadarnică dealtminteri, într-un asemenea domeniu), predilecțiile noastre păreau să vizeze totodată majoritatea reperelor critice care se cereau evocate. Cu toate că nu va fi parcurs integral, cîmpul cercetat se va contura pînă la urmă, sperăm, ca un întreg : de mare complexitate, e drept, dar nu haotic ; afirmația impune, firește, unele explicații.

Deosebirea între soliditatea concluziilor din domeniul științelor denumite „exacte" și aparenta fragilitate a celorlalte (de ex. din critica de artă, în genere, și din cea literară, în special) nu poate fi pusă pe seama unor eventuale carențe de calificare sau seriozitate a celor ce le elaborează. Este foarte probabil că diferența se datorează mai întîi împrejurării că fiecare își reprezintă altcum însăși constituția a ceea ce se analizează în literatură, pe cîtă vreme în științele pozitive, care admit reluarea unor experiențe identice, intervine un anumit consens stabil (cel puțin pentru o largă perioadă) în definirea structurii intime a obiectului asupra căruia operează analiza. Structura aceasta a putut fi verificată grație repetabilității fenomenelor lumii materiale ; în artă, orice s-ar spune, fiecare obiect semnificativ rămîne unicat, adică o lume nouă, configurată altfel decît tot ceea ce i-a premers, chiar dacă, sub diverse raporturi, și acest unicat permite, la rîndul său, în virtutea unor componente, o anumită „înseriere". Numai presupunînd că într-o zi teoreticienii literaturii (trecînd peste multitudinea tentativelor, poetice, retorice sau semiotice) vor izbuti să cadă totuși de acord asupra unei „formule macromoleculare" a obiectului literar, verificabilă în totalitatea cazurilor, șansele unei înțelegeri asupra metodei celei mai adecvate de a-l analiza ar atinge și

Scanned with OKEN Scanner

ele, în sfîrșit, pragul maxim ; dar o asemenea zi nu pare să fie prea aproape.

Pînă atunci, criticii și poeticienii vor continua să selecteze cu precădere un aspect sau altul, adoptînd una din multiplele poziții cu putință. Cu toate acestea, dacă examinăm lucrurile de la oarecare distanță, vom constata că, în ciuda individualității, operele literare par să fie condiționate în ființa lor, în ultimă instanță, de trei elemente principale — și anume de varietatea raporturilor între lumea obiectivă, cea subiectivă și aceea a limbajului. La rîndul ei, critica însăși nu poate să nu insiste asupra unuia sau altuia dintre aceste elemente, recurgînd eventual la o anumită combinare a lor. Însă „triunghiul" imaginar pe care l-ar alcătui aceste trei repere critice nu ni l-am putea reprezenta decît în chip ideal sub formă echilaterală ; în practica fiecărui critic, unghiul din care este considerată de preferință opera se deschide uneori în mod exagerat, îngustîndu-le pe celelalte două pînă la completa lor neglijare *).

Punctele de vedere situate, să zicem, în vîrfurile A și B ale triunghiului de care vorbeam, reprezentînd unul critica denumită, în general, sociologică, iar celălalt critica psihologică sau „existențială", se atașează în mod precumpănitor substanței și formei conținutului — pe cînd în vîrful C, unde localizăm convențional critica pe care am numi-o formală sau „formalistă", este vorba de un interes maxim dedicat substanței și formei expresiei operei literare ; folosim terminologia de sursă hjelmsleviană, fiindcă ni se pare cea mai adecvată, pînă în prezent, naturii fenomenului literar. Din A, cercetarea conținutului este prevalent externă procesului de creație a operei — din B (precum și — cu atît

*) Reluăm aci cîteva considerații expuse în *Modelări posibile ale criticii și istoriei literare*, publ. în „Caiete critice", nr. 11/1982.

Scanned with OKEN Scanner

mai mult — din C), ea este, dimpotrivă, internă. Însă o critică așa zicînd „pură" (indiferent din care unghi de vedere) nu poate exista, pentru că însăși realitatea operei o refuză. Un conținut rămas pînă la urmă „informe" sau o formă de expresie totalmente „vidă" sînt noțiuni la fel de aberante ; o critică pur conținutistă sau una pur formalistă s-ar dovedi tot atît de zadarnice.

Dacă o critică „monogonală" pură ni se pare respinsă de natura actului literar, se poate postula, *în schimb, o critică „totalizantă", dacă nu una „totală". Ea ar tinde să țină cont, în fiecare caz, de dialectica diverselor laturi, într-o măsură cît mai adecvată — aceea pe care o indică adeseori însăși conformația particulară a obiectului. O critică totalizantă nu trebuie să fie confundată, bineînțeles, cu o critică eclectică — una care ar amalgama toate punctele de vedere. Optica totalizantă s-ar cuveni să plece de la conceperea legăturii dintre artă și realitate ca un proces extrem de complex, în care opera dă un răspuns propriu, original, unor probleme ale realului. Într-un asemenea proces, limbajul și legitățile proprii formelor de expresie exercită o presiune relativ la fel de importantă asupra universului real sau imaginar, pe cît exercită acestea două asupra limbajului și formelor. Adevărul fundamental pentru creator ca și pentru critic rămîne interdependența dialectică, schimbul continuu de impulsuri venind din partea celor trei mari „realuri" : cadrul natural, social, cultural, istoric al lumii obiective ; microcosmosul pe care îl alcătuiește sufletul creatorului cu toate experiențele sale din starea de trezie, de vis sau de visare ; limba ca sistem de comunicare pasibil de o actualizare de tip creator în vorbire și stil, în scriitură. Locul unde se întîlnesc cele trei forme de real este tocmai realitatea de al doilea grad, realitatea ficțiunii.*

Scanned with OKEN Scanner

În cazul fiecărei optici critice, întîlnim, în genere, două tendințe principale, cîteodată conjugate, cîteodată nu — dar, oricum, intercondiționate : una este solicitată mai mult de concretul operei, valorificînd din propriul unghi ceea ce este în ea unic, atipic, irepetabil, cazual — pe cît vreme cealaltă preferă să utilizeze opera particulară mai curînd ca pretext, ca un punct de plecare pentru punerea treptată în evidență a unor norme, categorii sau principii cu aplicabilitate generalizantă, manifestînd așadar o vădită înclinare spre abstract. Dacă ne referim, de pildă, la critica de tip sociologic, observăm că ambele tendințe s-au conturat atît în diversele forme de practicare a pozitivismului tainian, cît și în acelea ale criticii marxiste. Este, de altfel, motivul pentru care între dogmatismul anilor '50, teoretizant și rupt de personalitatea operelor — și comentarul deschis și comprehensiv al unui Roger Garaudy (de ex., în motivarea specificității lirismului lui Saint-John Perse) există o distanță apreciabilă, cu toate că ambele demersuri plecau, la timpul lor, de la un punct de vedere materialist dialectic.

În critica de orientare psihologică, portretisticii biografice sainte-beuviene, conturării individualității creatorului prin mitul său personal de către un Charles Mauron sau a modului său de a percepe și a-și reprezenta lumea de către „tematiștii" G. Poulet, J. P. Richard, J. Starobinski — li s-ar putea opune critica psihanalitică din prima ei fază, așa cum au practicat-o S. Freud, Marie Bonaparte chiar, ș.a., cu tendința de a ilustra anumite teze generale, prestabilite, referitoare la funcția „sublimării" în artă.

Critica preocupată de datele și funcțiile limbajului, cercetările care se axează pe modalitățile însești ale

Scanned with OKEN Scanner

comunicării literare, pe structurile și funcțiile ei, comportă de asemenea fie forme atașate mai cu seamă aspectelor particulare — ca în cazul criticii stilistice spitzeriene sau al celei a unui Gérald Antoine — fie altele (cele poetice) în care dincolo de analiza textuală se încearcă o teoretizare a aspectelor „literarității" diverselor genuri de opere, așa cum procedează — adesea exemplar — Gérard Genette.

Nu am dori să se deducă din cele schițate mai sus că simplificăm într-atît lucrurile încît să restrîngem posibilitățile de manifestare ale criticii și poeticii literare doar la șase comportamente esențiale. Am releva, dimpotrivă, multitudinea de combinații și dozaje posibile (unele dintre ele de pe acum atestate, altele rămase potențiale). Citățm, cu titlu ilustrativ, viziunile critice de tip psihosociologic (din numeroase monografii pozitiviste), psihostructural (precum încercarea neconcludentă a lui André Niel), sociostructural (cum e structuralismul genetic goldmannian) ș.a.m.d. — cu accente pe una sau alta din componente și, din nou, cu tendințe fie particularizante, fie teoretice. În plus, luăm în calcul, așa cum spuneam, și posibilitatea unor încercări de integrare a principalelor puncte de vedere în acea rîvnită critică totalizantă — denumită mai radical „lectura totală" (și proclamată „utopică" de un semiotician ca Jean-Claude Coquet).

Am încercat să reunim studiile din volumul de față într-o ordine justificată, în linii mari, de considerentele expuse mai sus. Este de la sine înțeles că investigațiile noastre nu acoperă decît aproximativ principalele direcții sau arii menționate ; în afară de aceasta, orientările de care ne-am ocupat se plasează rareori cu toată hotărîrea în unul din vîrfurile „triunghiului" : deobicei, ele reprezintă puncte de vedere rezultînd din sudarea

Scanned with OKEN Scanner

sau (mai rar) din contopirea unor concepții învecinate — ceea ce va reieși, sperăm, cu destulă limpezime, din fiecare contribuție în parte.

Majoritatea studiilor au o factură monografică analitică, ocupîndu-se de cîte un singur critic sau poetician, în intenția de a preciza direcția pe care o inaugurează sau pe care se înscrie cu mai multă autoritate. Doar patru colaborări au un caracter de sinteză, determinat de numărul relativ mare al celor ce ilustrează orientarea luată în considerație. S-ar putea ca unii cititori să fie surprinși de absența din sumar a unor nume ca Marcel Raymond sau Albert Béguin, Jean Paulhan sau Jean-Paul Sartre ș.a., recunoscuți îndeobște ca seniori de prim plan ai unora dintre autorii pe care i-am discutat. Cum era și inevitabil, asemenea personalități au fost evocate cu diverse prilejuri ; le-am rezervat totuși numai acest rol de „fundal", pentru că numele lor respectabile revin ceva mai sporadic, mai ales în ultimul deceniu, în dezbaterile despre problemele noii critici. Sîntem convinși, bineînțeles, că o bună parte a criticii actuale nu ar fi evoluat în modul pe care am încercat să-l precizăm în paginile noastre, dacă nu ar fi cunoscut și experiențele acestor mari înaintași, fie ei critici de „profesie" (precum cei doi genovezi), fie ei prozatori și eseiști.

Pe de altă parte, cei de care ne-am ocupat în mod special reprezintă nume care — cu puține excepții — au depășit hotarele Franței și sînt citate frecvent pe plan internațional. „Excepțiile", adică numele cu mai restrînsă rezonanță (semnalate ca atare în cadrul articolelor respective) au fost incluse totuși în volum pentru că aparțin unor critici sau poeticieni care au încercat să deschidă o cale nouă — rămasă deocamdată interesantă mai ales prin intențiile ei.

Scanned with OKEN Scanner

Specificarea din titlu: „critica și poetica franceză" se cuvine a fi citită în sensul că toți acei la care ne-am referit și-au publicat operele în franțuzește — de cele mai multe ori, la Paris. Sînt însă printre ei și belgieni sau elvețieni (G. Poulet, J. Starobinski, P. Zumthor) care au gravitat în mod firesc spre tradițiile culturii franceze ca spre ale lor proprii, după cum sînt alții care și-au ales Franța ca nouă patrie spirituală (L. Goldmann, A. J. Greimas), fiind asimilați cu timpul formelor aceleiași culturi. Și încă o precizare: am preferat să ne ocupăm de acei poeticieni sau semioticieni care procedau deobicei inductiv, ridicîndu-se de la analize multiple la teoretizări, și nu ne-am oprit decît într-un caz sau două la acei înclinați mai curînd spre o gîndire „axiomatică". Studiile grupate aci au fost stimulate, între altele, și de dorința de a sprijini, prin explicitarea unor variate „modele", procesul de perfecționare a profesorilor de literatură română și străină, o dată cu aceea de modernizare continuă a practicii analizei literare în seminariile universitare. După încadrarea succintă a modului specific fiecărui critic sau poetician de a-și reprezenta obiectul literar, în contextul teoretic de care s-a simțit mai apropiat, am încercat să punem în relief noutatea principalelor sale poziții și am urmărit, cînd a fost cazul, devenirea concepției sale critice pe parcursul celor mai însemnate volume publicate. Nu am intenționat să reținem decît caracteristicile de prim ordin ale demersului sau modelului critic ori poetic, propus de fiecare dată.

După volume ca Analiză și interpretare *(Ed. Științifică) sau — într-un alt gen —* Poetică și stilistică *(Univers), ce au contribuit, după 1972, la informarea publicului românesc în problematica actuală a criticii și poeticii, sperăm ca și culegerea de studii pe care*

Scanned with OKEN Scanner

Editura Junimea ne oferă posibilitatea s-o punem acum la îndemîna cititorilor interesați, să ajute la examinarea mai în profunzime a unor chestiuni de metodă; și aceasta tocmai pentru că se limitează la o singură arie, cea franceză, care se întîmplă să fie și una dintre cele mai reprezentative sub raportul înnoirilor.

VAL. PANAITESCU

Scanned with OKEN Scanner

Orice cercetare de ansamblu asupra activității critice în secolul al XX-lea, asupra principalelor curente și direcții care s-au constituit omogen sau care sînt în curs de omogenizare, consemnează achizițiile favorizate de aplicarea teoriei marxiste la domeniul literaturii. Se mai comite însă, chiar în lucrări de referință larg frecventate în calitatea lor de instrumente de lucru indispensabile, eroarea de a considera marxismul doar ca o disciplină științifică între altele, precum lingvistica sau psihanaliza. Este ceea ce face R. Wellek, în *Conceptele criticii*, atunci cînd consideră marxismul — dintr-un punct de vedere strict cronologic, ca prima orientare critică europeană în secolul al XX-lea. Chiar titlul capitolului — *Principalele direcții ale secolului al XX-lea* — sugerează o tratare egală a „doctrinelor sistematice" pe care le identifică. Drept caracterizare generală a „doctrinei" marxiste, Wellek avansează doar următoarea frază: „Critica marxistă se arată la înălțime în special atunci cînd devine un mijloc de a scoate la iveală implicațiile sociale și ideologice latente ale unei opere literare"[1]. Aserțiunea sugerează și o altă eroare, complementară, poate mai frecventă încă: asimilarea marxismului cu critica sociologică. Este adevărat că, postulînd statutul artei ca fenomen determinat, marxismul a formulat principiile fundamentale ale unei estetici de esență sociologică, argumentată științific și construită pe o metodă dialectică. Această metodă exclude însă înțelegerea mecanicistă a raporturilor cauzale în sfera faptului artistic: în devenirea sa istorică,

Scanned with OKEN Scanner

suprastructura se află într-o relație asincronă cu baza economică. În prezența unui obiect concret — textul literar — teoria marxistă nu se rezumă nicicum la un anume sociologism sau la ideea, naivă, de reprezentare, de „mimesis", și nici la o dezbatere abstractă, și de aceea sterilă, asupra identității sau non-identității între contrarii. Esența marxismului este dată de faptul că se întemeiază pe practica riguroasă a unei logici dialectice. Mai mult decît o disciplină, marxismul este o modalitate de gîndire. Aplicată la domeniul esteticc, teoria marxistă focalizează metodele științelor umaniste. Făcînd apel la erudiție, dar înțelegînd-o în sensul depășirii, al reinventării și relansării ei, marxismul depășește palierul pur speculativ. Este un demers filozofic și critic ce pleacă de la principii ferme și mărturisite. El vizează mai puțin inventarierea, în operele literare, a ilustrărilor sau probelor relative la realități istorico-sociale deja cunoscute, respingînd astfel orice lectură anecdotică, și-și manifestă aptitudinea pentru interogație și conturarea de perspective.

Nu vom considera așadar, în cele ce urmează, marxismul doar ca un tip de critică între altele, ca o modalitate de același rang cu altele, ci ca viziune despre lume și concepție filozofică orientată spre receptarea universului ca totalitate, depășind țelurile unilaterale ale diferitelor sectoare ale științelor. Perspectiva marxistă trebuie să fie o perspectivă totală și totalizantă asupra omului și a activităților sale. Vizînd totalitatea, lectura marxistă înțelege o „totalitate vectorială" în sensul că ține seama de faptul că orice real posedă în același timp logica și mișcarea sa internă. Ne vom ocupa de marxism ca necesitate teoretică și metodologică resimțită din ce în ce mai stăruitor de critica actuală, indiferent dacă e de orientare psihanalitică, tematică, stilistică etc.

După cum se știe, teoria marxistă a artei are ca punct de plecare o serie de reflecții ale lui Marx și Engels, care, la rîndul lor, identificaseră în *Estetica* lui Hegel premisele unei istorii a artei coroborată cu dezvoltarea economico-socială și politică a unei epoci date. Deși nu au redactat o teorie de ansamblu, fondatorii

Scanned with OKEN Scanner

marxismului au lăsat un număr de texte ce formează un tot organic datorită coerenței lor interne depășind contingența sau militantismul imediat. Este vorba de *Manuscrisele din 1844*, *Introducerea* din 1857 în care Marx consideră obiectul artistic drept un „produs" asemănător altora, destinat unui consumator ale cărui nevoi sînt și ele produse în același timp cu obiectele destinate a le satisface. La acestea se adaugă discuția cu Lassalle în jurul dramei, scrisoarea lui Engels către Mrs Harkness [2] (care va constitui fundamentul teoriei lukácsiene asupra „victoriei realismului"), scrisoarea lui Engels către Minna Kautsky, în care este exprimată ideea că o operă e cu atît mai valoroasă cu cît este mai puțin „didactică". Textele lui Lenin despre literatură și artă, îndeosebi cele șase articole despre Tolstoi, se instituie și ele ca fundamente ale unei critici marxiste. La răspîndirea acesteia către sfîrșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea au contribuit F. Mehring, editor al lui Marx și Engels, G. Plehanov, iar în Franța, Paul Lafargue.

După 1930, mai ales, aplicabilitatea metodei materialist-dialectice la înțelegerea și explicarea literaturii și-a cîștigat adepți de marcă printre intelectualii francezi. Dar încă la începutul secolului se pot consemna inițiative notabile, de ordin practic mai cu seamă, cum ar fi intenția Congresului organizațiilor socialiste (Lyon, 1901) de a înființa o „secție de artă" pornindu-se de la ideea că educarea artistică și literară a proletariatului este un element al emancipării sale. În aceeași perioadă, „La Revue Socialiste", condusă o vreme de G. Renard, manifestă, deși respinge căutările formale, tendința de a atrage literatura tînără la socialism și de a se deschide reflecției asupra activității literare. Prin 1909, Jean Jaurès era foarte interesat de modul în care Zola realizase zugrăvirea colectivităților umane. În 1910, J.-R. Bloch creează „L'Effort", devenită „L'Effort libre" în 1912. Aceasta, alături de alte reviste, manifestă un militantism al cărui punct de plecare este etic și politic, dar care conduce la domeniul estetic. În deceniul al patrulea, se poate vorbi de constituirea unei generații critice destul de omogene, reprezentînd

Scanned with OKEN Scanner

astăzi o moștenire valoroasă și necesară: Politzer, Nizan, J.-R. Bloch, Aragon etc.

Pentru clasicii marxismului, opera de artă aparține suprastructurii ideologice și trebuie să fie studiată în raporturile sale dialectice cu infrastructura. Omul și opera trebuie situate într-un mediu diferențiat de conflictele de clasă. Ca „ideologie", opera este expresia unei viziuni asupra lumii, a unui punct de vedere asupra *ansamblului* realității ca fapt social. Există întotdeauna un posibil decalaj (observat la Balzac, de exemplu) între ideile filozofice, politice, intențiile conștiente ale scriitorului și maniera în care acesta simte universul pe care-l creează. Dacă, spune Lenin, ideologiile sînt sisteme organic legate de structura unei societăți date și duc o existență materială, fiind deci „fragmente de realitate", între viziunea exprimată și mediul social căruia îi aparține scriitorul nu trebuie stabilit un raport mecanic. În articolele sale despre Tolstoi, Lenin combate constant „reflexul de reducere" care ajunge să înăbușe semnificațiile multiple ale operei sub ideologiile și fragmentele de ideologii pe care le dezvăluie. În acest context, ne putem explica sensul pe care-l conferă Lenin expresiilor de „mare scriitor", „artist genial", expresii ce par să dateze astăzi, dar care circumscriu o problematică esențială, tratată în zilele noastre în termenii „écart"-ului ce se deschide între semnificant și semnificat. Tocmai acest „écart" — nul sau tinzînd către zero în operele mediocre — definește, într-o anumită perspectivă, „calitatea" operei mari, „literaritatea" sa.

Aplicarea materialismului istoric la corpusul tolstoian a sugerat posibilitatea generalizării metodei leniniste. La Colocviul de la Cluny organizat de „La Nouvelle Critique" în 1970, s-a pus în valoare ideea că lecția lui Lenin constă în ordinea după care trebuie gîndită adecvarea semnificantului și a semnificatului, a realității și a cuvîntului. Funcționarea semnificantului poate fi surprinsă, și descrisă, prin exploatarea ideologică a textului artistic.

Afirmînd că o operă răspunde criteriului de autenticitate în măsura în care reflectă un aspect al stadiului

Scanned with OKEN Scanner

istoric global căruia îi este contemporană, marxismul nu neglijează caracterul personal al operei. „Geniul este întotdeauna progresiv", va afirma L. Goldmann în același context al necesității apelului la demersul de tip marxist.

Interpretarea critică marxistă în Franța a luat un nou avînt ca urmare a răspîndirii lucrărilor de bază ale clasicilor marxismului printr-o activitate editorială constantă. În 1954, J. Fréville reunește, la Éditions sociales, texte fundamentale din Marx și Engels sub titlul *Sur la littérature et l'art*. Sub același titlu și la aceeași editură apar principalele texte teoretice și aplicative ale lui Lenin. (*Arta și viața socială* a lui Plehanov fusese tradusă în 1949). La acestea se adaugă publicarea în limba franceză a numeroase lucrări străine ce stau sub semnul aplicării coerente a marxismului la domeniul științei literaturii: Antonio Gramsci, Georg Lukács, B. Brecht. S-a favorizat astfel, pe de o parte, inițierea unui dialog fertil, în care interpretări uneori divergente în nuanțe ajung să se suprapună în sectorul unei metodologii de fond. Pe de altă parte, s-au multiplicat cărțile franceze de critică bazate pe elemente de filozofie marxistă. Lucrări ca *Descriptions critiques* (Claude Roy), *Essai de critique marxiste* (Auguste Cornu) impun ideea că literatura trebuie privită ca o dimensiune particulară a conștiinței umane, individuală și colectivă totodată, în raportul ei dublu cu lumea. Apar monografii care dovedesc asimilarea exactă a marxismului și aplicarea lui coerentă și convingătoare la ansamblul operei unui scriitor: H. Lefebvre se ocupă de *Diderot* (1949), J. Larnac de *G. Sand*, J. Fréville evocă un *Zola* încă proaspăt, iar C. Roy realizează un *Stendhal* (1951) care face față exigențelor unei bibliografii selective. Aplicațiile marxismului se multiplică în măsură suficientă pentru a nu putea vorbi de „școală" (termen ce presupune, totuși, o grupare restrînsă și mai curînd izolată), ci de o iradiere a metodei în sectoarele cele mai diverse. Influența metodei depășește domeniul strict al criticilor comuniști și i se recunoaște unanim valoarea în evidențierea implicațiilor sociale, politice, ideologice ale operei literare. Există tendințe marxiste

Scanned with OKEN Scanner

la L. Goldmann, sau la R. Barthes, de exemplu, care vrea să utilizeze aporturile marxismului — pentru explicarea sociologică a operei, cît și pe cele ale psihanalizei — pentru explicarea psihologică a actului creator. Acest demers de la care se reclamă Barthes (mai ales în *Michelet*, *Sur Racine*, *Essais critiques*) înlătură în bună măsură temerile lui Sartre, din *Critique de la raison dialectique*, referitoare la imposibilitatea marxismului de a face prezentă, și vizibilă, în textul critic, experiența individuală a scriitorului.

După Roger Caillois, care, cu un punct de vedere dialectic, înregistrase un moment important în critică prin *Puissance du roman* (1942), L. Aragon, în *Chroniques du Bel Canto* (1946) și *Journal pour une poésie nationale* (1953), refuză unilateralitatea și inexactitatea noțiunii de „mister poetic" și pledează pentru interpretarea poeziei ca „obiect de cunoaștere". În *La lumière de Stendhal* (1954), Aragon este preocupat de racordarea mai precisă a noțiunii de realism în proză la factorul istoric și politic, așa cum este el recepționat și asimilat de către scriitor. În 1963, Aragon scrie o importantă prefață pentru cartea lui Roger Garaudy *D'un réalisme sans rivages* și afirmă că marxismul este prima tentativă, dacă nu singura, în care cel care i se subsumează are datoria să considere, în domeniul de care se ocupă, perspectivele devenirii umane. În contextul acestor exigențe, noțiunile și conceptele noastre, cel de realism, de exemplu, trebuie permanent actualizate. „Folosirea abuzivă (a termenului de realism), atribuirea sa unor forme vulgare (...) de artă, abuzul făcut de negustorii de cuvinte sau de imagini, în acest secol în care ne aflăm, au contribuit mult la a-l discredita" [3]. „Realismul — se întreabă mai departe Aragon — trebuie oare să respingă o artă programatic ne-realistă, dar pe care realitatea vine s-o interpreteze cu forță ?" [4]. Surpriza unor inovații de ordin tehnic pare uneori să nu confere creatorilor atributul de „realiști" — Matisse, Joyce, Jarry, Kafka, un anume Maiakovski autor de teatru — dar, peste timp, operele sugerează lizibilități și semnificații succesive care le încadrează în desfășurarea istorică a realului. Ubu, de exemplu, așa cum a fost

Scanned with OKEN Scanner

el descifrat la Teatrul Național Popular, este realist, ca și romanele lui Kafka, a căror lume, considerată mai întîi ca produs al unei imaginații bolnăvicioase, a devenit asemănătoare cu realitatea istorică. Este vorba de ceea ce se poate numi un „realism anticipativ" care corespunde, în fond, aceluia pe care Engels îl remarcase în opera lui Balzac. Aragon pledează pentru necesitatea restituirii adevărate a marxismului, împotriva unor interpretări incomplete sau false. Prin *Contribution à l'Esthétique* (1953), H. Lefebvre întreprinde stabilirea coordonatelor definitorii pentru o estetică marxistă, pe care o practică în studiile sale despre Diderot și Rabelais. El pleacă de la *Manuscrisele din 1844*, unde Marx conferă artei menirea de a exprima devenirea omului prin el însuși, eliberarea de sclavia de orice fel. Răspunzînd parcă unei conferințe din 1959 în care Aragon vorbea de „lupta artei pentru libertate", H. Lefebvre insistă asupra ideii că efortul artistului de realizare a operei devine implicit efort voluntar și militant împotriva alienării sociale.

În Postfața la *D'un réalisme sans rivages*, R. Garaudy apasă pe necesitatea de a lua ca punct de plecare principiile filozofiei marxiste pentru a descoperi în ele locul de inserție al unei cercetări în estetică. Garaudy are în vedere metoda elaborată de Marx în *Capitalul*, metoda materialismului istoric. Oamenii, spune Marx, sînt cei care-și făuresc propria istorie, dar nu arbitrar, ci în funcție de condiții determinate și de necesități interne decurgînd din experiența trecutului. Transformînd natura, omul se transformă pe sine însuși iar crearea de obiecte noi este corelativă închegării unui subiect nou. Cucerirea dimensiunii artistice a muncii este marcată de momentul în care omul începe să vadă în obiectul făurit de el expresia unui act creator. Pentru un marxist, istoria artei nu poate fi istoria conștiinței de sine, așa cum credea Hegel, ci istoria creației de sine. Reflecția marxistă, demistificată, dezalienată de „variațiile sale romantice sau mistice", a făcut posibile cercetări prețioase în estetică, domeniu pe care R. Garaudy îl numește „pedagogie a entuziasmului" sau „pedagogie a creației". Acceptînd și dezvoltînd ideea

Scanned with OKEN Scanner

că în geneza unei opere mediul și epoca joacă un rol capital, Garaudy precizează că acestea nu au statut de compozante unice: „Ele pun omului întrebări. Dacă este un adevărat creator, le va găsi răspuns. Arta nu este o rezultantă" [5].

Cu astfel de premise teoretice și metodologice, Garaudy procedează, în *Pour un réalisme du XX^e siècle* și *D'un réalisme sans rivages* (reunite în *Esthétique et invention du futur* — text la care ne referim), la analiza unor momente de vîrf ale artei și literaturii vremii noastre. În arta lui Léger, ca și în aceea practicată de Picasso — „dialectică a revoltei", Garaudy notează, după stabilirea analogiei dialectice între creația artistică, muncă și creația tehnică, o orchestrare a realității, o ordonare a vieții, o „afirmare sau o promisiune a dominației omului asupra lumii create de om", un „umanism victorios" îndepărtat de ideea de lux sau ornament al vieții" [6].

Saint-John Perse, spre deosebire de un Éluard, nu a realizat trecerea „de la orizontul unui singur individ la orizontul tuturor", o soluție militantă și populară fiind anihilată de concepția aristocratică asupra vieții și propriei creații. Garaudy valorifică în schimb exaltarea, de către poet, a măreției omului și a încrederii în devenirea umană: „Saint-John Perse înțelege să facă să apară din poemul său o civilizație nouă și ideală, născută din totalitatea marilor epoci ale istoriei, o civilizație care ar reflecta istoria întreagă a omului, a cuceririlor sale, a faptelor sale de excepție, a tuturor dimensiunilor măreției umane" [7]. Pentru creator, problematica ce trebuie circumscrisă este aceea a stabilirii raporturilor reale între univers, existența pe care omul o absoarbe și expresia, cuvîntul prin care se restituie, în opera poetică, acest univers și această experiență trăită. Garaudy descoperă la Saint-John Perse tema focalizatoare a alienării — căreia Marx îi formula legea principală în *Manuscrisele din 1844* — în această lume „reificată" a secolului al XX-lea. „Drama proprie lui Saint-John Perse este aceea a dedublării impusă în mod necesar de legea însăși a lumii în care trăiește și a clasei sale: din acțiunea sa ca persoană publică

Scanned with OKEN Scanner

ei nu poate face poezie, iar din poezia sa el nu poate închega o acțiune. Viața sa nu poate fi poezia acestei acțiuni nici acțiunea acestei poezii“ [8]. Dihotomia nu este singulară, ci aparține unei epoci istorice ; este aceea a umanismului burghez pe care opera poetică a lui Saint-John Perse îl exprimă în limite extreme. Din conștiința limpede a faptului că lumea actuală, în societățile occidentale, este străină omului, Saint-John Perse își constituie esența poeziei sale : el face parte din familia poeților pentru care, de la romantism la suprarealism, „grandoarea constă în refuzul oricărei concepții utilitare și pozitiviste asupra societății (despre care ei nu au conștiința că este, în fond, aceea a capitalului) și în crearea unui univers uman“ [9].

Făcînd un bilanț al exegezei kafkiene, Garaudy constată existența unor interpretări pseudo-marxiste care văd în autorul *Procesului* fie un mic-burghez decadent, de un pesimism coroziv, fie omul revoltei dacă nu chiar al unei atitudini socialiste. „Cheia“ romanelor lui Kafka ar fi dată fie de o dogmă teologică, fie de un inconștient sociologic sau psihologic, fie, în sfîrșit, de un program revoluționar sau, la celălalt pol, de un sindrom patologic. Or, în termenii lui Garaudy, lumea lui Kafka este „lumea capitalului a cărui inumanitate este încă mai aparentă în structurile perimate și strivitoare ale imperiului austro-ungar muribund“ [10]. Kafka nu este un revoluționar, ci un „martor“ care trezește conștiințele. El reprezintă „lupta împotriva alienării în interiorul alienării“ — rezultat al ansamblului raporturilor sociale. „Interogația esențială asupra destinului omului, care se desprinde din această operă, are valoarea confesiunii unui copil al secolului nostru“ [11]. Kafka este omul care refuză statutul impus lucrurilor de alienare ; el refuză identificarea cu un automat mecanic și absurd și revendică ansamblul dimensiunilor vieții. În interiorul conflictului permanent între „avoir“ și „être“, viziunea lui Kafka despre lume se impune prin fuziunea între semnificație, adevărul uman și formă. Epopeea lui Kafka este „tentativa de a redescoperi, dincolo de falsa ordine socială și religioasă care mimează ordinea umană, sensul uitat și pierdut al vieții“ [12].

Scanned with OKEN Scanner

Problema lui Kafka este descoperirea punctului de inserție a particularului în general, a individului în întreg, „revelarea vocației unice a fiecăruia și a locului său adevărat în comunitate, acțiunea subsumată legii impuse de această situație" [13]. Chiar dacă îi face conștienți pe oameni de alienarea care-i domină, chiar dacă opera sa tinde să ilustreze o opresiune devenită insuportabilă prin revelarea existenței ei, Kafka nu este un revoluționar, deoarece el nu lansează nici un apel la acțiune și nu deschide nici o perspectivă, nu este capabil de nici o soluție, fie și utopică, a dramei pe care o dezvăluie. El ne va interesa însă, pozitiv, prin aceea că „a știut să creeze o lume mitică identică lumii reale. Realul în artă este o creație care transfigurează, prin prezența umană, realitatea cotidiană" [14].

Tipul de interpretare marxistă practicat de Garaudy, la care se adaugă interesul, foarte actual, pentru un anume grad de autonomie a expresiei artistice, îl regăsim la Pierre Macherey, în *Pour une théorie de la production littéraire* [15]. În articulațiile sale generale, critica lui Macherey urmărește impactul între proiectul ideologic al creatorului și structurile literare ale textului. Este urmărită, prin mijlocirea unor analize asupra lui Jules Verne sau Balzac, această dublă articulare a operei: la nivelul secvențelor („fabula") și la cel al temelor („figurile"), care instituie o ordine (sau o „iluzie" de ordine) la un prag diferit de reálitatea pe fondul căreia se grevează „produsul" literar.

Dacă în 1964, în *La Critique*, Roger Fayolle observa că existau în critica și istoria literară franceză promisiuni interesante pentru un demers marxist, după 1966 se constată o relansare fără precedent a metodei marxiste, ca urmare mai cu seamă a sesiunii Comitetului Central al Partidului Comunist Francez și a Rezoluției din martie 1966 referitoare la problemele artei și literaturii. Textul Rezoluției de la Argenteuil — publicat, alături de ansamblul Dezbaterilor problemelor ideologice și culturale, în „Cahiers du Communisme" din mai-iunie 1966 — invită la o deschidere a investigației critice, la înțelegerea necesității unei cercetări interdisciplinare. În acest context, se poate observa o creștere

Scanned with OKEN Scanner

considerabilă a ponderii publicațiilor literare editate sau animate de comuniști, sau deschise valorificării demersului metodologic marxist. Sînt, desigur, cunoscute, revistele cu orientări diverse, dar de înaltă ținută: „Esprit", „Les Temps Modernes", „Critique", „Europe", „France nouvelle", „Cahiers du Communisme", „Cahiers marxistes-léninistes", „La Pensée", „Tel Quel". „La Nouvelle Critique", ce-și asumă declarat rolul de mijloc de expresie a politicii P.C.F. în aria culturală, precum și „Raison présente" și-au asigurat o audiență de referință prin organizarea unor colocvii și mese rotunde care au creat un cadru vast de dezbatere și un contact amplu și permanent cu publicul cel mai larg. Publicațiile citate au reușit să reimpună, pe coordonate superioare, ideea rațiunilor importanței sociale a literaturii — sector predilect al dezbaterilor ideologice — prin temele furnizate, prin capacitatea sa de acțiune asupra unui ansamblu social vast și decisiv în ultimă instanță, prin calitatea sa de receptacul, de cîmp relațional al unor discipline multiple: antropologie, estetică, psihanaliză, teoria informației, lingvistică (în variantele ei psihice, neuroanalitice, didactice etc.), semiologie, stilistică, critică și istorie literară.

Mai recent, alături de aceste reviste, s-au impus alte cîteva, a căror orientare este vădit deschisă marxismului: „Action poétique", „Pratiques", „Dialectiques". Aceasta din urmă, fondată de David Kaysergruber și animată de comuniști, organizează frecvente dezbateri publice pe marginea articolelor publicate. Revista s-a profilat pe numere unitare (semnalăm, între altele, remarcabilele numere 4—5 consacrate lui Gramsci), ca și „Change", structurată astfel încă de la apariție. Pe lîngă École Pratique des Hautes Études apare „Communications" care, fără a fi inițiată de comuniști, recurge adesea la marxism. „Digraphe" apare din 1974 și urmărește un dublu scop: înregistrarea și analiza ultimelor achiziții din filozofie, științe, teoria literaturii; relansarea cercetării contemporane în literatură. Reunind texte de teorie și ficțiune, revista are în unghiul său de preocupări practica actuală a scriiturii. În 1976, „Digraphe" a organizat o foarte reușită

Scanned with OKEN Scanner

anchetă, la care au participat 38 de scriitori și teoreticieni, asupra noțiunii de avangardă și a funcției ei politice.

Uniunea Scriitorilor și Uniunea Artelor Plastice au de asemenea organe de legătură de orientare marxistă. Menționăm și activitatea a două centre de studii : Grupul de studii și cercetări interdisciplinare Vaugirard, condus de Jean Peytard, și Centrul de Studii și de Cercetări Marxiste (C.E.R.M.), care organizează, prin diferitele sale secțiuni, „săptămîni ale gîndirii marxiste".

Preocupările C.E.R.M.-ului au condus la inițierea și realizarea monumentalei *Histoire Littéraire de la France* (1965), al cărei spirit — unanim recunoscut și acceptat de critică — a fost acela de a considera moștenirea culturală (în sensul cel mai larg) sub aspectul particular al literaturii. Pentru prima oară și-au găsit locul, într-o astfel de lucrare, istoria ideilor, a limbii, istoria socială, economică și politică. În această perspectivă, literatura apare ca o posibilitate reală de a percepe istoria ; în același timp, istoria favorizează situarea literaturii. Scriitorii și operele sînt inserate în istoria colectivă care le-a modelat și care, totodată, le-a receptat influența. Așa se explică și opțiunea autorilor pentru o „istorie literară a Franței" și nu pentru o „istorie a literaturii franceze". La cele două serii succesive, una în 12 volume copios ilustrate, cealaltă, „curentă", de dimensiuni „practice", au colaborat 200 de specialiști, universitari, scriitori, lingviști, istorici, sociologi, critici, muzicologi, sub direcția generală a lui Pierre Abraham și a lui Roland Desne. Într-un ansamblu care, fără prejudecăți politice sau ideologice, este deschis tuturor autorilor, sînt tratate toate genurile literare într-o lumină care le restituie cu perfectă autenticitate în epocă. Este vorba de o reușită impresionantă, ce marchează puternic domeniul editorial francez și care se constituie ca o lucrare de indispensabilă referință.

În 1968, „La Nouvelle Critique" inițiia la Cluny un colocviu centrat pe raporturile și interferențele între lingvistică și literatură. [16]. Conținutul acestei dezbateri răspunde integral preocupărilor actuale în domeniul teoriei și practicii literare. La organizarea colocviului

Scanned with OKEN Scanner

au contribuit și echipa de la „Tel Quel", secția de lingvistică de la C.E.R.M., grupul de studii Vaugirard. Inițiativa constituia o continuare logică a cercetării marxiste și venea după cîteva manifestări anterioare: în 1967, „Les Lettres françaises" organizase o discuție avînd drept temă posibilitatea „colaborării" între lingviști și literați (nr. din 20 aprilie 1967), după ce, în noiembrie 1966, publicase o convorbire între J.-P. Faye și R. Jakobson axată pe „complicitatea" dintre lingvistică și scriitura literară; numărul 29/1967 din „Tel Quel" a avut același obiect.

Colocviul de la Cluny și-a propus demonstrarea eficacității metodelor lingvistice în cîmpul particular al literaturii. Reuniunea a stabilit de la început trei direcții esențiale de cercetare: poziția lingvisticii contemporane față de literatură; modul în care cercetarea literară aplică teoriile și datele lingvisticii; modul în care scriitorii actuali reacționează la aportul lingvisticii. Consensul în ceea ce privește necesitatea cercetării interdisciplinare a fost dublat de afirmarea anacronismului lingvistului surd la funcția poetică a limbajului și a literatului ignorant în domeniul metodelor lingvistice. Din rețeaua sincronică a activității lingvistice, din cîmpul ei relațional, în triplă dimensiune: împrumuturi, penetrații în alte domenii, aplicații, au fost reținute în particular raporturile cu literatura, căci practica literară reprezintă o exploatare și o descoperire a posibilităților limbajului. Constatarea trebuie înțeleasă în două sensuri, complementare: necesitatea elaborării unei teorii de ansamblu plecînd de la practica scriiturii; această teorie a scriiturii textuale se conturează în practica însăși a acestei scrieri. Situația de complementaritate, favorizînd definitivarea conceptelor operatorii, a fost sesizată încă de Jakobson, care insista pe vocația lingvisticii de a aduce clarificări în literatură. Ni se pare valoroasă susținerea ideii că lingvistica este un loc propice pentru discursul de descifrare literară pe baza unor trimiteri și a unor analize ale textelor marxiste clasice. Marcelin Pleynet, de exemplu, analizează modul particular de lectură, operat de Marx (*Sfînta Familie*), a *Misterelor Parisului*. Se identifică

Scanned with OKEN Scanner

astfel la Marx voința de a pune în lumină categoriile formale ale romanului lui Sue și structura sa semantică. Marx vizează la Sue în primul rînd tipul de scriitură. El afirmă dealtfel că personajele expun „intențiile literare care l-au determinat pe autor să le facă să acționeze într-un fel sau altul".

Raportul lingvistică-literatură este în același timp o chestiune de ideologie și una de lingvistică, în măsura în care lingvistica este, în ceea ce are ea esențial, analiza semnificației, a conotației simbolice. Analiza sensurilor secunde, a paradigmelor simbolice care pot interveni într-o operă, poate permite o mai bună înțelegere a ceea ce reprezintă ideologia reflectată în această operă.

Alături de încercarea de definire suplimentară a actului lecturii, trebuie consemnat — nu numai la reuniunea de la Cluny — efortul contemporan de a înțelege textul literar ca „practică semnificantă". Chiar noțiunii de „text" i se preferă cea de „discurs", în accepția semioticienilor sovietici mai ales ; este „literar" discursul care nu și-a epuizat entropia, altfel spus, discursul a cărui posibilitate de sens este multiplă, deschisă, nedefinită ; o dată entropia epuizată, deci sensul fixat, discursul încetează de a mai fi receptat ca „literar".

Exigența de a situa structura literară în ansamblul social, considerat ca un ansamblu textual, conduce la elaborarea conceptului de „intertextualitate" și considerarea textului ca „idéologème". Nu vom face un inventar al modurilor de înțelegere a sferei celor două noțiuni la criticii actuali. Vom consemna doar definițiile formulate de Julia Kristeva. Așadar, intertextualitatea este „această interacțiune textuală care se produce în interiorul unui singur text (...). Este o noțiune ce va fi indiciul felului în care un text citește istoria și se inserează în ea. Modul concret de realizare a intertextualității într-un text precis va da caracteristica majoră („socială", „estetică") a unei structuri textuale"[17]. Ceea ce se numește „idéologème" este funcția comună care unește o structură concretă (să spunem romanul) cu celelalte structuri (să spunem discursul științei), într-un spațiu intertextual. Cu alte cuvinte, este inter-

Scanned with OKEN Scanner

ferența unei organizări textuale (a unei practici semiotice) date cu enunțurile (secvențele) pe care le asimilează în spațiul său sau la care trimite în spațiul textelor (practici semiotice) exterioare; este funcția intertextuală care poate fi citită „materializată" la diferitele nivele ale structurii fiecărui text și care se întinde de-a lungul întregului său traiect, conferindu-i coordonatele istorice și sociale. Conceptul de intertextualitate nu intervine la nivelul autorului, al procedurii, al elaborării, ci în momentul lecturii unui text și contribuie la formalizarea procesului de lectură „spațială" prin care „opera" există la fel de puțin ca și „autorul". O astfel de lectură consideră textul în materialitatea sa semnificantă și vede fiecare „element" al acestui semnificant ca un „suport material" al infinității practicilor semnificante. Nu interesează, sau interesează foarte puțin dacă autorul a cunoscut sau nu această pluralitate de texte la care textul său trimite. Fapt este că pluralitatea apare înscrisă în text și lizibilă nu în istoria liniară, ci în istoria pe care Sollers o numește „textuală". Intertextualitatea este un demers materialist, căci în rețeaua internă de semnificații a unei opere intervin semnificații aparținînd unui ansamblu mult mai vast, cel al practicii sociale ca ansamblu de practici semnificante în interiorul cărora se situează practica literară și pe care aceasta le „traversează" din loc în loc, tot așa cum ea însăși este constant pătrunsă de ele. Trebuie reținută valoarea ideologică a discursului, valoare inerentă, inseparabilă și care constituie fiecare enunț în spațiul, în ansamblul social, istoric, cultural în care este pronunțat. Se are așadar în vedere corelația dintre literatură și viața socială, gîndită — așa cum făcea și Tînianov — la nivelul verbalului și în limitele a ceea ce funcționează într-o epocă dată ca *gen* literar. Funcția textului — considerat în accepțiunea lui Lotman sau Piatigorski — se definește prin rolul său social. Literatura este purtătoare a unor criterii sociale și ideologice, ierarhice și ierarhizate de raporturile sociale.

Reperarea ideologiei într-o operă literară este o problemă dificilă, insuficient definită în chiar termenii

Scanned with OKEN Scanner

ei. Este totodată și o chestiune decisivă și de aceea critica actuală îi acordă atenția necesară. La Marx și Engels, sensul ideologiei nu este acela de reflex simplu, rudimentar al realului, de expresie spontană a unei clase și a practicii sale. Ideologia nu este reductibilă la sisteme de idei. Vorbind de ideologii, trebuie să le considerăm ca avînd o existență „materială" și un caracter *organic* și *organizator*. Este vorba de „un ansamblu structurat de imagini, de reprezentări, de mituri, determinînd anumite tipuri de comportamente, de practici, de obișnuințe, și funcționînd (...) ca un veritabil *inconștient*" [18]. Oamenii se slujesc de ideologie și totodată sînt produși, puși în mișcare de ea. Situația este similară aceleia care apare cînd considerăm limba : oamenii se află „în ideologie", la fel cum se află „în limbă" ; ideologia și limba sînt în același timp instrumentele de care se folosesc și mediul în care se manifestă. Reflecția asupra relației literatură-ideologie — înscrisă într-o tradiție teoretică și politică a marxismului și reactualizată de Lukács prin reintroducerea, indirectă, a primatului unor criterii ideologice — trebuie să aibă în vedere evitarea a două erori posibile : sectarismul, adică identificarea, reducerea semnificantului la semnificat ; oportunismul, adică disoluția semnificatului. Într-o operă literară, la nivel imediat, ideologia se dezvăluie în enunțurile ce pot fi decupate în text, „intruziunile de autor", de exemplu. La un nivel mai subtil, ideologia poate fi identificată în „peripețiile" povestirii, în evoluțiile intrigii, în meandrele „aventurii". Modalitățile în aparență cele mai contingente ale unui „scenariu" emit semnificații profunde. Așa cum arăta Jacques Leenhardt în cadrul unei dezbateri organizate de „Raison présente", „o manifestare artistică este întotdeauna, explicit sau implicit, legată de un fenomen de ordin politic, de o fază vie a activității politice însăși (...). Politica, în calitatea ei de instanță fondînd ideologiile, este o condiție sine qua non a înfloririi unei literaturi vii" [19].

Orice operă este, în fond, o totalitate ale cărei elemente au fiecare un sens. Formele (în accepția de

Scanned with OKEN Scanner

sistem al mijloacelor artistice) au o semnificație ideologică, spre deosebire de mijloacele artistice izolate, de particularitățile izolate ale expresiei, care, prin ele însele, sînt lipsite de o atare semnificație. O formă este *formă a unui conținut* și nu-și capătă sensul total decît în funcție de acest conținut. S-a insistat mult de aceea și asupra rolului scriiturii în transformarea ideologiilor, plecîndu-se de la ideea că orice teorie a literaturii implică o teorie a limbajului și invers. Scriitura este o lucrare în interiorul și totodată asupra ideologiei, și care direcționează textul. Există o coerență ideologică a scriiturii, o descoperire ideologică prin scriitură, o propensiune și o posibilitate de transformare către o altă ideologie. Scriitura reprezintă, în esență, un raport dialectic între *eu* și *istorie* (Lucien Febvre preciza deja că pentru a scrie o istorie a literaturii ar trebui cunoscute modificările de gust determinate de împrejurările politice și de conflictele între clase. Febvre dă o formulare nouă conceptului de adevăr istoric, în sensul că fiecare epocă își construiește mental propria reprezentare a trecutului istoric).

La colocviul organizat de „La Nouvelle Critique" în 1970, cu tema *Literatura și ideologiile*, textul literar este abordat ca domeniu al unor interacțiuni complexe și ca rezultat manifest al unei rețele inepuizabile de nivele de semnificație. Se identifică diferitelor tipuri de raporturi între ideologii, teorii gramaticale, retorice, lingvistice, stadiul științelor contemporane și literatură. Referința la lucrările clasicilor marxism-leninismului este constantă. Mai mult încă, marxismul apare drept corpul teoretic și metoda care permite să se țină seama de nivelele realului și să se evite capcanele idealismului ca și întoarcerea la un pozitivism revolut.

La aceste colocvii, discuții, mese rotunde (semnalăm și manifestarea din 1975, la École Normale Supérieure, cu tema *Critica literară azi*, care a beneficiat de o masivă participare comunistă), s-a precizat ideea că literatura este în prezent, în Franța, un sector cheie al dezbaterilor ideologice. Este și dominanta cărților din ultimii ani ale criticilor de orientare marxistă. Unor

Scanned with OKEN Scanner

lucrări de referință ca *Marxisme et théorie de la personnalité* a lui Lucien Sève sau celor ale lui L. Althusser mai cu seamă *(Pour Marx)*, li s-au adăugat, pentru a nu cita decît lucrări de ecou durabil : R. Leroy, *La Culture au présent* (1972) ; C. Prévost, *Littérature, politique, idéologie* (1973). Este de reținut de asemenea prezența constantă în critica franceză a unor critici comuniști ca : France Vernier, Jean Thibaudeau, Alain Poirson, Jean Ristat, André Wurmser, Michel Apel-Muller, Charles Haroche, Anne Ubersfeld, Pierre Lartigue.

Una din caracteristicile criticii literare franceze de tip marxist este un anume pluralism, recomandat, de altfel, de rezoluția de la Argenteuil. Putem vorbi de o cercetare într-adevăr fecundă datorită multiplicității sectoarelor la care face apel constant. Lectura de tip marxist este demistificatoare și, prin aceasta, militantă. Ea nu poate fi în nici un caz parțială. Analiza procesului de creație numai sub unghiul psihologiei individuale este limitativă și puțin eficientă, deoarece psihicul este condiționat de social. Nu este vorba doar de faptul că opera literară mare este estetic valabilă și analizabilă prin ea însăși, în afara unor referințe psihologice și biografice, dar în această operă totul poate fi explicat plecînd de la legile constitutive ale universului pe care-l prezintă ; aceste legi explică și psihologia scriitorului. Este adevărat că demersul psihanalist se referă și la elementul social, prin considerarea influenței familiei asupra personalității scriitorului sau a raportului între creator și cititor. La Jung găsim și „inconștientul colectiv", „complexele colective" ce stau la originea creației literare. Nu se poate vorbi însă de o adevărată psihologie socială, căci perspectiva este îngustă și convențională. Conceptele cu care operează acest tip de critică nu sînt convenabile sesizării raportului real între opere și condițiile de mediu. (Trebuie însă evitat, desigur, și riscul unui raport mecanicist). O adevărată critică literară de tip totalizant se poate practica efectiv numai dacă se au în vedere conceptele marxiste esențiale, la care spiritul lor deschis poate adăuga profitabil achizițiile altor orizonturi, acelea ale psihanalizei, de

Scanned with OKEN Scanner

exemplu. Numai astfel se vor putea evita atitudinile insuficient de critice față de formele noi ale idealismului, sau față de falsele evidențe ale pozitivismului de diverse nuanțe.

Dacă orientările critice marxiste sînt deschise pluralismului, ele refuză cu aceeași convingere eclectismul și insistă asupra responsabilităților colective în dezvoltarea, fără sectarism sau dogmatism, a acțiunii teoretice și politice. Critica ideologică nu este nici un moment abandonată, căci dealtfel, nu convingi pe nimeni acceptînd orice cu brațele deschise. Critica ideologică trebuie însă bine localizată și integrată în ansamblul demersului critic.

Considerînd acum rezultatele obținute de critica franceză de orientare marxistă — în texele la care ne-am oprit, dar și în altele — vom observa că referințele cvasi-permanente la autori particularizați, la texte izolate, constituie încă un evantai destul de restrîns. O teorie marxistă a *literaturii* nu se poate limita la fenomene particularizate, la autori izolați, oricît de importanți ar fi. Este necesară, după această suită de reușite experiențe, o analiză o unor serii cît mai largi cu putință. Sînt semne că reflecția critică actuală în Franța pornește pe acest drum. Să notăm ca deosebit de valoros consensul realizat în ceea ce privește necesitatea de a gîndi suprastructura nu ca o structură închisă, așa cum procedează — deși declarat interesată de marxism — o anume orientare de influență structuralistă, ci ca un domeniu reglat de confruntarea contrariilor — opoziție internă între elemente structurale ale suprastructurii, ca o realitate opozițională între structură și suprastructură. În continuarea aceleiași idei, se impune necesitatea izolării unor nivele autonome și contradictorii în interiorul textului și a stabilirii multiplicității de relații în interiorul acestor nivele. Din punct de vedere metodologic, se insistă, justificat, asupra raportului între diferitele formațiuni semnificante, inclusiv scriitura, și modurile de producție, subliniindu-se istoricitatea dezvoltării estetice sau semnificante, înserarea sa în procesul istoric. Orice analiză, lingvistică sau

Scanned with OKEN Scanner

semiologică, a literaturii este cu adevărat pertinentă numai dacă este situată într-o gnoseologie materialistă și dacă procedează dialectic.

NOTE

1. R. Wellek : *Conceptele criticii.* Buc., Univers, 1970, p. 356.
2. În *Littérature, politique, idéologie* (Paris, Éditions sociales, 1973), C. Prévost consideră această scrisoare a lui Engels drept „celula-mamă a criticii literare marxiste".
3. În R. Garaudy : *Esthétique et invention du futur.* Paris, U.G.E., 1971, p. 221.
4. *Ibid.*, p. 223.
5. *Ibid.*, p. 226.
6. *Pour un réalisme du XXe siècle*, în *Esthétique...*, p. 33.
7. *D'un réalisme sans rivages*, în *Esthétique...*, p. 323.
8. *Ibid.*, p. 310.
9. *Ibid.*, p. 312—313.
10. *Ibid.*, p. 336.
11. *Ibid.*, p. 357.
12. *Ibid.*, p. 364.
13. *Ibid.*, p. 367.
14. *Ibid.*, p. 406.
15. Paris, F. Maspero, (1966), 1971, 327 p.
16. Vezi nr. special din 1968 intitulat *Linguistique et littérature.*
17. *Ibid.*, p. 61.
18. C. Prévost, *op. cit.*, p. 213.
19. În *Esthétique et marxisme*, Paris, U.G.E., 1974, 299 p.

CONSTANTIN PAVEL

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURALISMUL GENETIC AL LUI LUCIEN GOLDMANN

Apariția unei sociologii a literaturii a fost pusă în legătură mai ales cu revitalizarea și înnoirea esențială a tehnicii analizei literare. Este, de exemplu, punctul de vedere al lui R.-M. Albérès *(Le Roman d'aujourd'hui. 1960—1970)*, prefigurat însă de Roger Caillois *(Puissances du roman*, 1942), care anunța noua orientare metodologică în domeniul științelor umaniste. De la început, la inițiatorii recunoscuți ai metodei — Robert Escarpit și Lucien Goldmann — sociologia literaturii a îmbrăcat forme divergente. Robert Escarpit *(Sociologie de la littérature*, 1965) are în vedere „contextul colectiv", literatura considerată statistic, introdusă în scheme și grafice. În acest fel însă, resorturile intime ale creației literare, raporturile subtile cu un ansamblu cultural și social determinat sînt mai puțin vizibile. Deja Sartre, în *Qu'est-ce que la littérature ?*, atrăgea atenția asupra neajunsurilor unei concepții care ar atribui literaturii un coeficient de gratuitate. Lucien Goldmann postulează și el, în *Pour une sociologie du roman* (1964), că literatura nu poate fi niciodată gratuită ; ea exprimă o indubitabilă realitate sociologică : permanența relației între conștiința creatorului și structura economică din care face parte. La Lucien Goldmann literatura este în primul rînd un fapt de conștiință. Pentru el, noua disciplină literară este, cum spune Albérès, un fel de sociologie interioară, pentru că traduce influența asupra mentalității scriitorului, a condițiilor economice în care se găsește.

Vom afirma de la început caracterul sistematic bine marcat al gîndirii lui Lucien Goldmann dar tot-

odată posibilitatea mediocră, pentru exeget, de a impune concluzii definitive asupra unei activități teoretice și practice întreruptă atunci cînd anunța dezvoltări dintre cele mai promițătoare. Vom trasa deci, fără a le închide, principalele compartimente ale demersului goldmannian, inventariind conceptele operatorii pertinente, așa cum apar ele în aplicațiile concrete din volume [1] și din numeroasele studii și articole ce așteaptă să fie constituite într-un corpus unitar.

Coerența gîndirii lui Goldmann vine în primul rînd din stabilirea unei metodologii generale, cu solide fundamente marxiste și cu un cîmp aplicativ multiplu și variat.

Rădăcinile metodei structuralist-genetice și etapele constituirii sale au fost limpede explicate de Goldmann însuși, în repetate rînduri. În *Marxisme et sciences humaines* (la acest text ne raportăm mai ales) Goldmann vede în filozofia lui Freud „prima elaborare riguroasă a unui structuralism genetic în psihologia individuală" [2]. Freud a deschis calea spre înțelegerea concretă a fenomenelor umane ca structuri semnificative și dinamice. Rezervele lui Goldmann sînt însă serioase, mai ales în ceea ce privește categoria de *viitor*, absentă la Freud și fundamentală pentru Marx. Pe lîngă aceasta, apare ca evidentă dificultatea, dacă nu imposibilitatea transferului metodologiei psihanalitice din domeniul individual în domeniul colectiv. Pentru Goldmann, psihanaliza freudiană poate surprinde, parțial, individul în societate, dar este incapabilă să sesizeze comportamentele grupurilor sau claselor sociale; ea nu poate cuprinde în același timp individul și grupul. Funcția sa este prin urmare *reductivă*: ea reduce comportamentul uman la subiectul individual pe care îl analizează, și în forma — manifestă sau sublimată — a dorinței („le désir d'objet"). Structuralismul genetic practicat de Goldmann va distinge net între comportamentele libidinale și cele cu caracter istoric, acestea din urmă fiind determinate de un subiect transindividual — clasă, grup social etc.

Există, desigur, unele elemente comune între psihanaliză și marxism. Este vorba în primul rînd de teza

Scanned with OKEN Scanner

metodologică de bază: orice comportament uman are un caracter semnificativ și se constituie ca parte a unei structuri semnificative. Prin urmare, comprehensiunea comportamentului trece prin inserția sa în structura semnificativă, statutul acestei comprehensiuni fiind supus principiului genezei sale — individuală pentru psihanaliză, colectivă și istorică pentru marxism.

Pe planul creației literare, chestiunea fundamentală este aceea a introducerii operei în două totalități reale și complementare: grupul și individul. Din acest punct de vedere, marxismul este calitativ superior, căci integrează noțiunea de istorie ca factor explicativ precum și semnificația individuală a faptelor umane alături de semnificația lor colectivă.

Structuralismul genetic pleacă le la ipoteza că „*orice* comportament uman este o încercare de a da un *răspuns semnificativ* unei situații particulare și tinde prin aceasta să creeze un echilibru între subiectul acțiunii și obiectul asupra căruia ea se desfășoară, lumea înconjurătoare" [3].

Relația de mai sus constituie un element definitoriu al specificității metodologice din științele umaniste. Decupajul exact al subiectului și al obiectului reprezintă pentru Goldmann problema cea mai importantă a oricărei cercetări sociologice de tip structuralist-genetic. Științele umaniste depășesc descriptivismul și sînt (sau trebuie să fie) în același timp comprehensive și explicative. Între subiect și obiect (cercetătorul și societatea) există o identitate relativă, căci subiectul face parte din obiectul studiat iar obiectul, la rîndul său, se găsește în interiorul conștiinței subiectului. Orice teorie asupra societății este în raport cu conștiința posibilă a grupului căruia îi aparține cercetătorul. Științele sociale au ca determinant obligatoriu conștiința de clasă. Comprehensiunea, explicarea și valorizarea sînt inseparabile, căci intelectualii — scriitorii, de exemplu — exprimă în operele lor propriul lor caracter de intelectuali, ca și tendințele și interesele clasei sociale căreia îi aparțin sau de care se atașează. (Se identifică aici atitudinea categorică a lui Goldmann de respingere a teoriei lui Karl Mannheim, care vrea să descopere în

Scanned with OKEN Scanner

așa-zisul grup social al intelectualilor „fără legături" — *freischwebende Intelligenz* — posibilitatea unei cunoașteri adecvate a realității).

Goldmann nu acceptă pozițiile empiriste, raționaliste și fenomenologice — care văd în subiect individul — și nici atitudinile romantice, care-l asimilează grosier colectivității. La Goldmann, colectivitatea este într-adevăr subiectul real, dar este vorba de colectivitatea ca rețea complexă de relații interindividuale, în spiritul gîndirii dialectice, hegeliene și mai cu seamă marxiste. „Orice cercetare se situează întotdeauna la două nivele : cel al structurii și cel al funcționalității. Iar funcționalitatea implică subiectul ; și singurul subiect care, la nivel istoric, poate explica ansamblul fenomenelor (...) este tocmai subiectul colectiv" [4]. Nu există, de exemplu, o legătură necesară între individul Racine și piesele pe care le-a scris. În același timp, de la Port-Royal nu puteau în nici un caz ieși piesele lui Molière, căci structura acelei gîndiri trebuia în mod necesar să deschidă spre structura tragediei.

Plecînd de la un punct de vedere psihologic și sociologic, Lucien Goldmann demonstrează importanța conceptului de „*conștiință posibilă*" pe planul comunicării și al transmiterii de informații, precum și în creația literară, culturală în general. Deosebirea dintre cele două tipuri de conștiință — reală și posibilă — apărea deja la Marx, în *Sfînta Familie*. Goldmann preia conceptul prin Lukács — care se referea la conștiința corespunzînd în mod rațional poziției unei clase în procesul de producție — și îl îmbogățește. Rezumînd dezvoltările din *La Création culturelle dans la société moderne*, lucrurile se prezintă după cum urmează :

Există un emițător, care transmite informații, dar există și o „conștiință receptoare", care nu acceptă orice și oricum. La nivelul recepției, emisia (sau, de cele mai multe ori, o parte a ei) capătă o semnificație diferită în raport cu ceea ce a fost expediat, fapt care obligă la o reconsiderare totală a sociologiei contemporane. Un adevăr se impune cercetătorului : posibilitatea cunoașterii realității de către un grup social nu poate merge decît pînă la o limită maximă, compatibilă cu existența,

Scanned with OKEN Scanner

cu structura sa, cu „cîmpul de vizibilitate socială". Două sînt dificultăţile transmiterii de informaţii. Este vorba mai întîi de incompatibilitatea dintre elementele durabile ale structurării conştiinţei colective a grupului şi natura mesajului transmis. Cea de a doua, consecinţă firească a primei, constă în faptul că viaţa socială este un ansamblu de procese a căror funcţionare, legată — mediat sau imediat — de tendinţa subiectului individual sau colectiv de a-şi menţine structura şi de a acţiona în sensul echilibrării, îngreunează emisia.

Aparent, aceste probleme îi interesează pe specialiştii în domeniul teoriei informaţiei. Dar Goldmann se adresează deopotrivă şi literaţilor, cărora le oferă posibilităţi şi căi noi de investigaţie, căci literatura reprezintă o *structură parţială* înglobată într-o altă structură relativă ce face parte, la rîndul ei, din structuri mai cuprinzătoare. Integrarea, trecerea la structuri din ce în ce mai vaste, ne pune în faţa noţiunilor, amorsate deja, de *comprehensiune* şi de *explicare*, fundamentale în structuralismul genetic goldmannian.

Comprehensiunea este o primă etapă constînd în punerea în lumină a unei structuri semnificative imanente obiectului studiat. Este deci o interpretare. Explicarea este exterioară interpretării, extrinsecă. Ea face apel la contextul istoric, social şi cultural care înglobează structura. Este locul spre care trimite constant demersul comprehensiv. Altfel spus, este vorba de inserţia acestei structuri, ca element constitutiv şi funcţional, într-o altă structură (imediat superioară ca posibilităţi de înglobare), pe care cercetătorul nu o explorează totuşi în detaliu, ci numai în măsura necesară pentru a face inteligibilă *geneza* operei studiate. Este de ajuns să considerăm ca obiect de studiu structura înglobantă, pentru ca ceea ce era explicaţie să devină comprehensiune şi să fie necesară raportarea cercetării explicative la o nouă structură, mai vastă încă. Nu ne găsim în prezenţa unor procese intelectuale conexe, ci a unuia şi aceluiaşi proces raportat la două cadre de referinţă, „reductibil la două instanţe diferite ale totalităţii". (Categoria metodologică a *totalităţii*, prezentă şi în primele scrieri ale lui Lukács, nu trimite la un mo-

Scanned with OKEN Scanner

del teoretic, abstract și formal, ci la o realitate istorică în construcție. Subiectul care construiește teoretic totalitatea este el însuși un moment al acestui proces, la care participă. De aici decurge imposibilitatea dialectică de a avea o privire exterioară totalității. Pentru Goldmann, în opoziție cu Althusser, totalitatea nu este obiectiv dată, ci constituie în esență produsul activității umane. „Părțile" totalității sînt și ele un continuu proces de structurare. Totalitatea fiind un proces dialectic, obiectul cercetării trebuie cadrat în așa fel încît să poată fi studiat ca destructurare a unei structuri tradiționale și ca naștere a unei structuri noi [5]).

Orice descriere a unei structuri dinamice are așadar un caracter comprehensiv în raport cu obiectul studiat și un caracter explicativ în raport cu structurile mai limitate care-i sînt elemente constitutive. Cu titlu de exemplu, vom considera, urmîndu-l îndeaproape pe Lucien Goldmann din *Pour une sociologie du roman*, *Marxisme et sciences humaines*, *Le Dieu caché* și *La Création culturelle*..., opera lui Pascal și aceea lui Racine. A înțelege tragediile lui Racine și *Cugetările* înseamnă a pune în lumină viziunea tragică — structura semnificativă dominantă în ansamblul fiecăreia dintre aceste opere. Dar a înțelege structura jansenismului extremist înseamnă a explica geneza *Cugetărilor* și a tragediilor raciniene. De asemenea, a înțelege jansenismul înseamnă a explica geneza jansenismului extremist ; a înțelege istoria nobilimii din magistratură în secolul al XVII-lea înseamnă a explica geneza jansenismului ; a înțelege relațiile de clasă în societatea franceză a secolului al XVII-lea înseamnă a explica evoluția nobilimii din magistratură etc.

Dar, dacă Port-Royal i-a furnizat lui Pascal elementele fundamentale ale gîndirii sale filozofice și lui Racine elementele constitutive ale universurilor pe care le-a creat în tragediile sale, aceasta nu înseamnă deloc că trebuie să facem din cei doi creatori „reflexul" pasiv al mediului în care au trăit, o simplă „traducere" literară sau filozofică, inconștientă sau conștientă, a teologiei janseniste. Raporturile între gîndirea unei perioade și marile creații literare, artistice sau filozofice sînt

Scanned with OKEN Scanner

mult mai complexe. Scriitorul, filozoful transpun doctrina pe care o are un moment istoric dat și viziunea acestuia în limbaj imaginativ sau conceptual. Trebuie presupusă, desigur, o anume independență față de momentul respectiv. În cazul lui Racine, această independență apare cu atît mai indispensabilă, și evidentă, cu cît jansenismul, care concepea lumea ca un spectacol sub privirea divinității, refuza orice transpoziție a acestui spectacol în limbaj teatral, scenic.

Între curentele filozofice și creațiile literare există relații de omologie, cupluri constituite din universuri imaginare create de scriitori și sisteme conceptuale elaborate de filozofi. Sînt cunoscute, în acest sens, cupluri ca : Descartes-Corneille ; Gassendi-Molière ; Pascal-Racine ; Kant-Schiller ; Schelling-scriitorii romantici.

Aceleași raporturi de omologie pot fi identificate și între realitățile economice, sociale, politice, pe de o parte, și viața culturală, literară, pe de alta. Goldmann se interesează de clasele sociale din punctul de vedere al unor viziuni specifice asupra lumii, căci operele culturale în general sînt expresia acestor viziuni, adică fragmente de realități imaginare sau conceptuale, structurate în așa fel încît să poată fi dezvoltate în universuri globale. Această structurare n-ar putea deci fi legată decît de grupuri, „a căror conștiință tinde către o viziune globală a omului“ [6]. Formele de expresie ale viziunilor asupra lumii se manifestă în trei direcții : pe planul *comportamentului* (partidele politice, de exemplu) ; pe planul *conceptului* (sistemele filozofice) ; pe planul *imaginației* (operele literare). Desigur, obiectul sociologiei culturii va fi constituit de ultimele două. Totodată, una și aceeași viziune are forme diferite, după cum este vorba de imagini individuale sau de concepte universale : «Nu există „moartea în *Fedra*, nici „răul“ în *Faust* al lui Goethe, ci numai Fedra muribundă și personajul strict individualizat al lui Mefisto. Invers, nu există personaje individuale nici la Pascal, nici la Hegel, ci numai „răul“ și „moartea“»[7]. Goldmann insistă permanent asupra ideii, necesară pentru înțelegerea și abordarea științifică a literaturii, că în universul literar nu există niciodată concepte, ci situații, lucruri,

Scanned with OKEN Scanner

ființe individuale. Fenomenul literar, ideologic, cultural prezintă o realitate proprie, o autonomie relativă, căci dependența sferei ideologice și artistice în raport cu baza economică și socială este complexă, nuanțată, indirectă, mediatizată. Ar fi deci absurd să punem în relație imediată detaliile unei opere literare cu viața economică. Un astfel de raport este identificabil la nivelul structurii semnificative globale a ideologiei în chestiune. Elementele viziunii sînt dezvoltate și exprimate conform regulilor și metodelor specifice ale domeniului căruia îi aparțin aceste elemente (literatură, religie, drept etc.). Ideea, exprimată în *Sciences humaines et philosophie*, este reluată în *Recherches dialectiques*, unde analizele întreprinse de Goldmann presupun tocmai autonomia relativă a universului cultural.

Sociologia structuralistă nu vede deci în raportul dintre opera literară și gîndirea colectivă a claselor o identitate de conținut, ci o *omologie de structuri*. O sociologie a conținuturilor, care consideră opera o reflectare directă a conștiinței colective, nu va putea descoperi niciodată o legătură reală între, de exemplu, conținutul pieselor lui Racine (drame mitologice grecești) și conținutul conștiinței religioase a nobilimii janseniste. Omologia apare la nivel structural: prezența-absență a unui dumnezeu ascuns și spectator.

Procedeul, încă practicat, al stabilirii de relații între conținuturile operelor și cele ale conștiinței colective prezintă serioase inconveniente, denunțate de Goldmann în studiul *La Méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*. Reluarea elementelor de conținut ale conștiinței colective se întîlnește numai în anumite puncte ale operei, așa încît orientarea exclusivă către asemenea elemente lasă să scape unitatea operei, caracterul său specific literar. Reproducerea aspectelor imediate ale realității sociale este mai frecventă dacă scriitorul nu are suficientă forță creatoare și se mulțumește să descrie sau să povestească o experiență personală. De aceea, sociologia orientată către conținut are un caracter mai curînd anecdotic și este mai „operantă" doar atunci cînd studiază opere de nivel mediocru.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru structuralismul genetic, caracterul colectiv al creației se explică prin omologia între structurile universului operei și structurile mentale ale anumitor grupuri sociale, scriitorul avînd, în ceea ce privește conținuturile, o libertate totală.

Avantajele metodei se impun și în legătură cu posibilitatea de a evita explicațiile bazate pe conceptul de influență, care, la rîndul său, trebuie explicat. Cercetătorul se va întreba deci pentru ce un scriitor a suferit o anume influență și nu alta, și de ce într-o anume epocă, determinată, a istoriei. Influența apare astfel mai curînd ca o opțiune, o activitate a subiectului individual și social, iar nu ca o receptare pasivă.

Proiectul metodologic al lui Lucien Goldmann are în vedere o circulație permanentă între operă, semnificația sa istorică și elementele care au făcut-o posibilă. În acest mod, sînt corectate demersurile parțiale, comandate în esență de două atitudini în egală măsură limitative: a) repetarea coerenței interne a unui discurs fără referire la exterioritatea istorică; b) considerarea doar a emergenței istorice a discursului. Demersul dialectic al lui Goldmann reperează fundamentul sociologic care explică sensul operei în istorie și realizează totodată reconstituirea internă a discursului pentru a-i degaja structura semnificativă. Viziunea ideologică a operei este inserată în procesul istoric. Vom urmări în continuare modul concret de aplicare a acestei sociologii a viziunilor despre lume, așa cum apare în *Racine* și *Le Dieu caché*, această din urmă lucrare fiind considerată, cu suficient temei, drept prima analiză marxistă, în Franța, a literaturii și filozofiei, cu referiri la structurile mentale colective elaborate implicit (rareori explicit) de grupuri sociale net circumscrise.

Tema centrală a viziunii tragice pe care o exprimă Pascal și Racine este dată de exigența absolută și exclusivă de realizare a unor valori irealizabile, de pendularea între aspirațiile oamenilor și imposibilitatea de a le realiza. Centrul acestei viziuni este un „dumnezeu ascuns" care definește raporturile dintre om și lume. Prezența sa devalorizează lumea; absența sa face din lume singura realitate în fața căreia se găsește omul.

Scanned with OKEN Scanner

Constatăm un refuz al lumii în chiar miezul lumii : „O conștiință *intramundană*, animată doar de exigența totalității în fața unei lumi fragmentare pe care o refuză în mod necesar, a unei lumi din care ea face parte și pe care o depășește totodată, o *transcendență imanentă* și o *imanență transcendentă*, aceasta este situația paradoxală, și exprimabilă numai prin paradoxuri, a omului tragic" [8]. Nu există nici o posibilitate de comunicare, de dialog între omul tragic, avid de totalitate, și lumea celorlalți oameni, fragmentară și ambiguă. În gîndirea tragică a lui Pascal, condiția autentică a omului este de a se depăși pe sine, de a căuta divinitatea ascunsă, angajîndu-și întreaga existență în această căutare. Faimosul pariu pascalian (existența sau non-existența divinității este un adevăr ascuns pe care nici o teorie sau știință nu-l pot demonstra sau nega, soluția, profitabilă pentru om, a acestei situații paradoxale, fiind opțiunea pentru divinitate, opțiune mai puțin gravă, avantajoasă chiar, în consecințele ei, decît refuzul) resimte limitele individului și de aceea este direcționat pe valori *transindividuale*. Pentru Lucien Goldmann, aceasta reprezintă un moment de referință în evoluția gîndirii moderne, căci marchează trecerea de la individualism — raționalist, dogmatic sau empirist și sceptic — la gîndirea tragică în atributul ei de etapă necesară către gîndirea dialectică. Superioritatea marxismului va consta în aceea că, în viziunea sa, valoarea transindividuală este comunitatea umană și viitorul istoric. Saltul calitativ va fi dat, la Marx, de caracterul materialist și istorico-social al progresului uman și mai ales de această dimensiune a viitorului, absentă în gîndirea tragică ce nu cunoaște decît prezentul și eternitatea.

Pe planul universului imaginar, viziunea tragică își are forma de expresie în teatrul racinian ; structura sa semnificativă este conflictul insolubil rezultînd din contradicția între o lume ce nu cunoaște decît relativul, compromisul, și un erou al cărui univers spiritual este dominat de exigența totalității, a valorilor absolute. Problematica tragediei raciniene este de a ști în ce măsură și cum, în această solitudine absolută care-l caracterizează pe eroul tragic și în care între om și divi-

Scanned with OKEN Scanner

nitate nu subzistă decît o legătură paradoxală, lipsită de orice manifestare sensibilă, dialogul este totuși posibil. Dilema tehnică pentru Racine era următoarea: dacă tragedia este expresia solitudinii, ea este totuși, și în mod imediat, „o *piesă* care se joacă pe scenă timp de cinci acte și care presupune două sau trei ore de dialoguri între mai multe personaje"[9]. Dialogurile, ca elemente scenice, devin astfel procedee de redare a solitudinii absolute. Goldmann distinge la Racine trei tipuri de dialoguri: a) intramundane, între personaje aparținînd lumii fragmentarului: Pyrrhus-Oreste, Oreste-Hermione, Néron-Agrippine, Néron-Britannicus; b) pseudo-dialoguri între personajul tragic și un personaj al vieții cotidiene: Andromaque-Pyrrhus, Junie-Néron, Bérénice-Antiochus; c) dialogul eroului cu divinitatea, autentic, semnificativ, dar și paradoxal, căci doar unul dintre interlocutori vorbește; este de fapt un monolog, sau mai curînd, în termenii lui Lukács, un „dialog solitar".

Teatrul lui Racine și filozofia lui Pascal nu vor putea fi înțelese realmente și abordate profitabil dacă nu vor fi inserate în structura mai largă care este curentul jansenist, caracterizat prin refuzul lumii cotidiene. În interiorul jansenismului, Goldmann identifică două mari tendințe ideologice. (De fapt, el vorbește de trei orientări, divizînd-o pe cea de a doua în funcție de gradul de intensitate la diferiții reprezentanți). Există mai întîi un curent raportabil oarecum la cartezianism și care crede în posibilitatea de a lupta, în interiorul lumii, pentru apărarea binelui și adevărului. Este jansenismul moderat, „centrist", ai cărui teoreticieni au fost Arnauld și Nicole. Acestui curent i-ar corespunde dramele lui Racine: *Bajazet, Mithridate, Iphigénie*. Cea de a doua orientare este jansenismul extremist, reprezentat de Martin de Barcos, abatele de Saint-Cyran, Singlin, maica Angélique etc. Pentru ei nu există nici o posibilitate de luptă sau de dialog, nici un compromis cu lumea. Teologia lor tragică își are expresia scenică în *Britannicus, Bérénice, Phèdre, Andromaque*. Dacă centrismul admite mijloace „obișnuite" subordonate scopurilor, extremismul afirmă primatul eticului și necesitatea

Scanned with OKEN Scanner

unor mijloace „pure", departe de cel mai neînsemnat compromis.

Studiul imanent al creațiilor literare și filozofice în raport cu jansenismul este de maximă utilitate pentru înțelegerea secolului al XVII-lea, dar importanța metodologică a lucrării *Le Dieu caché* apare încă mai pregnant în descoperirea bazelor sociale ale acestei viziuni tragice. Goldmann stabilește o analogie structurală între viziunea tragică a jansenismului și situația nobilimii din magistratură, al cărui maxim de conștiință posibilă este exprimat de Pascal și Racine. *Le Dieu caché* explică situația paradoxală a acestei nobilimi, cu origini burgheze dublate de atașamentul față de monarhie. Situația o obligă să aibă în același timp o atitudine de acceptare și de refuz în fața puterii și instituțiilor politico-sociale. Din punct de vedere economic, această nobilime depindea de monarhie, care însă se dovedea din ce în ce mai favorabilă aristocrației. De aici — conflictul insolubil între dorințe și situația reală, precum și posibilitatea de a explica nașterea viziunii tragice tocmai în sînul acestei pături sociale.

În *Structures mentales et création culturelle*, Goldmann subliniază, prin prisma analizei marxiste a economiei liberale, corespondența riguroasă între categoriile mentale ale filozofiei Luminilor și structura economică de schimb a societății burgheze de atunci. O serie de realități din planul material, ca ideea de contract (modul esențial al relațiilor inter-umane), individualitatea, egalitatea, universalitatea, libertatea, proprietatea, toleranța, își vor găsi expresia sistematică în *Enciclopedie* și, mai puțin unitar, în operele individuale ale reprezentanților Luminilor.

Introduction à la philosophie de Kant stabilește omologia între sistemul de reprezentări al burgheziei germane și viziunea ce rezultă din discursul kantian.

Problemele romanului occidental formează unul din principalele centre de interes în studiile structuralist-genetice goldmanniene căci, din această perspectivă, creația romanescă a urmat îndeaproape „cadrul sociologic".

Scanned with OKEN Scanner

Postulînd țelul sociologiei romanului — relația între *forma romanescă* și *structura* mediului social în interiorul căruia s-a dezvoltat — Goldmann definește caracteristica genului: ruptura între erou și lumea în care trăiește. Reluînd analiza întreprinsă de Lukács în *Teoria romanului*, Goldmann constată că cele două „degradări" — a eroului și a lumii — „trebuie să dea naștere în același timp unei *opoziții constitutive*, fundament al acestei rupturi insurmontabile, și o *comunitate suficientă* pentru a permite existența unei forme epice" [10]. Absența rupturii între cei doi factori, sau existența unei rupturi accidentale, ar fi dus fie la epopee, fie la povestire; ruptura radicală ar fi condus la tragedie sau la poezia lirică. Romanul are, în acest context, o natură dialectică, în măsura în care, pe de o parte, ține de comunitatea fundamentală a eroului și a lumii pe care o presupune forma epică, și, pe de altă parte, de ruptura lor. Comunitatea este urmarea faptului că eroul și lumea sînt în aceeași măsură degradați în raport cu valorile autentice; opoziția rezultă din diferența de natură între aceste două degradări. Istorie a unei căutări degradate („demonice", pentru Lukács) a valorilor autentice într-o lume non-autentică, romanul este în același timp biografie și cronică socială. „Prin valori autentice trebuie să înțelegem, desigur, nu valorile pe care criticul sau cititorul le consideră autentice, ci acelea care, fără a fi manifest prezente în roman, organizează la modul *implicit* ansamblul universului acestuia" [11].

Susținîndu-și poziția conform căreia orice periodizare, indispensabilă pentru a înțelege istoria capitalismului, trebuie să fie, dacă nu identificată, cel puțin pusă în relație cu una complementară a istoriei filozofice, culturale și literare [12], Goldmann stabilește trei etape ale capitalismului și corespondențele lor în aria imaginarului.

Capitalismului liberal (pînă pe la 1910) îi corespunde romanul clasic, a cărui structură implica o critică a societății individualiste în numele valorilor înseși de dezvoltare a individului, valori pe care societatea le predica explicit, dar pe care le făcea irealizabile. Între

Scanned with OKEN Scanner

acest roman al *personajului problematic* și filozofia clasică exista o bază comună : afirmarea valorii individului și dezvoltarea personalității.

Cadrul sociologic al perioadei următoare (pînă spre 1945), numită de Goldmann perioada capitalismului „în criză", este reflectat, în filozofie, de existențialism, centrat pe ideea limitelor, a morții — limită prin excelență. La nivel psihic, conștiința acestor limite generează sentimentul de angoasă ; romanul se apropie foarte mult de filozofie, de pildă, prin Kafka, Musil, Sartre, Camus. Diminuarea importanței economice și sociale a individului făcea cvasi-imposibilă pentru scriitor tentativa de a nara istoria unui „personaj", a unei biografii care nu mai prezenta decît un caracter anecdotic. Astfel se explică, fără ca fenomenul să fie exclusiv, apariția „personajului colectiv" la Th. Mann, Roger-Martin du Gard, André Malraux, Galsworthy.

Perioada actuală a societăților occidentale marchează o reducere considerabilă a vieții psihice a indivizilor, în contrast cu ceea ce se aștepta de la creșterea nivelului de cunoștințe și a calificării profesionale. Goldmann identifică în societatea tehnocratică occidentală tipul „specialistului analfabet", pe care l-am putea raporta la „omul unidimensional" al lui Marcuse, cu rezerva că Goldmann respinge pesimismul marcusian.

Problematica fundamentală a societății capitaliste moderne este tendința de reducere a uneia dintre dimensiunile definitorii ale omului — depășirea realului și propensiunea către *posibil*. După cum am arătat deja, este vorba de o categorie esențială pentru cunoașterea istoriei umane, iar principala diferență între sociologia pozitivistă și cea dialectică rezidă tocmai în faptul că prima se mulțumește să realizeze o fotografie cît mai minuțioasă a societății existente, în timp ce a doua încearcă să degajeze în societatea studiată „conștiința posibilă", tendințele virtuale pe cale de a se dezvolta și care sînt orientate spre depășire : „...prima încearcă să restituie funcționarea structurării existente, cea de a doua este centrată pe posibilitățile de variație și de transformare a conștiinței și a realității sociale" [13]. Re-

Scanned with OKEN Scanner

acțiile în creația literară și culturală se concretizează în primul rînd printr-o revoltă „formală" a unei arte care, contestînd societatea, găsește forme noi de expresie pentru a o refuza, așa cum este cazul în primele manifestări ale Noului Roman. În al doilea rînd, apare tema însăși a revoltei în interiorul operei scriitorilor și artiștilor. Arta contemporană occidentală este o artă a refuzului, o artă care se interoghează asupra existenței omului în lumea modernă și prin aceasta este obligată să se situeze la un nivel abstract, adică să nu mai opereze cu istoria unui individ sau cu evenimente trăite, deoarece individul însuși nu mai este un element esențial al societății contemporane, așa cum era în vremea lui Stendhal, Balzac sau Flaubert. Se ajunge astfel la ceea ce Goldmann numește revolta pe plan formal, necesară pentru a rămîne la nivelul esenței și al creației autentice. O artă care refuză societatea, o artă umanistă care semnalează pericolele societății, trebuie în mod necesar să folosească un limbaj nou. Individul diminuînd progresiv ca importanță, biografia sa, devine anecdotă, fapt divers fără semnificație esențială. Invers, dacă scriitorul vrea să pună problemele de ansamblu, el se situează la un nivel totalizant, ce nu mai este sesizat ușor de cititor. Apare astfel o artă dificilă, ceea ce presupune un rol din ce în ce mai marcat al criticii.

Goldmann observă că Marx situa transformările din structura vieții sociale pe planul cuplului individ-obiect inert și sublinia transferul progresiv al coeficientului de realitate, de autonomie și de activitate de la individ la obiect. Este teoria marxistă a fetișismului mărfii (cuprinsă în primul capitol din *Capitalul*), căreia îi corespunde noțiunea lukácsiană de *reificare*, structură semnificativă globală și în sociologia literară a lui Goldmann. Întîlnim obiecte și în romanul clasic, unde au adesea o importanță primordială, dar ele nu existau decît prin raporturile cu individul. În literatura de azi, unitatea structurală personaj-obiecte este „modificată" în sensul unei „dispariții mai mult sau mai puțin radicale a personajului și unei întăriri corelative nu mai puțin considerabile a autonomiei obiectelor" [14]. În noul roman nu vom vedea așadar doar experiențe formale

Scanned with OKEN Scanner

și tentative de evadare din realitatea socială, ci mai ales un efort riguros și radical pentru a sesiza esențialul realității. În acest sens, *Les Gommes* și *Le Voyeur* ale lui Alain Robbe-Grillet sînt două dintre lucrările cele mai realiste tocmai prin dispariția oricărei importanțe și a oricărei semnificații a acțiunii individuale : „...dacă dăm cuvîntului realism sensul de creație a unei lumi a cărei structură este analogă structurii esențiale a realității sociale în sînul căreia opera a fost scrisă, Nathalie Sarraute și Robbe-Grillet se numără printre scriitorii cei mai radical realiști ai literaturii franceze contemporane" [15].

Acestor observații li se adaugă înțelegerea de către Lucien Goldmann a funcțiilor creației literare în viața socială, care explică în cele din urmă perspectivele pe care sociologul le întrevede pentru literatură și creația culturală în ansamblu. Creînd pe planul imaginarului un univers al cărui conținut poate fi diferit de cel al conștiinței colective, dar a cărui conformație este omoloagă structurării acesteia din urmă, literatura trebuie să-i ajute pe oameni să devină conștienți de ei înșiși, de aspirațiile lor afective, intelectuale și practice. Pe de altă parte, literatura furnizează membrilor grupului o satisfacție ce compensează frustrările cauzate de realitatea societății tehnocratice, dintre care cea mai primejdioasă este eliminarea individului din viața socială, politică și culturală.

Deși amenințate, tradiția umanistă și dezvoltarea culturală nu se vor pierde. Este o chestiune de „strategie" : acțiunea culturală nu poate fi ruptă de acțiunea economică, socială și politică. Creația culturală deci, departe de a fi gratuită, se află nu numai în raport cu mecanismul social, dar este liantul acestuia, elementul de stabilitate și continuitate. Din această perspectivă, Goldmann îl depășește pa Lukács prin aceea că, acceptînd literatura actuală, îi recunoaște o funcționalitate crescîndă în societățile industriale avansate.

Demersul structuralist-genetic al lui Lucien Goldmann poate fi sintetizat în două momente succesive. O primă operație a cercetătorului trebuie să constea în descoperirea elementelor care conferă operei unitatea,

Scanned with OKEN Scanner

structura semnificativă — ansamblul relațiilor între elementele constitutive —, în așa fel încît apare ca imposibilă studierea valabilă a unei părți sau a unui aspect în afara acestei totalități, a acestui ax central ce determină natura, semnificația și necesitatea fiecărui element. Succesele lingvisticii structuraliste sînt simptomatice în acest sens, dar metoda lingvistică este utilă studiului operei literare numai dacă este integrată unei analize a structurii semnificative. În piesa *Les Nègres* a lui Genet, Goldmann încearcă tocmai să degajeze ceea ce el numește microstructuri, cu ajutorul analizei structurii formale a replicilor și, de aici, să regăsească semnificația globală a piesei. Este afirmat, în orice caz, primatul structurii globale asupra structurilor parțiale.

Într-o etapă următoare, structurile semnificative ale operei trebuie inserate ca elemente parțiale în structuri mai vaste, dar de aceeași natură — cum sînt structurile mentale, viziunile claselor sociale asupra lumii, în sfîrșit, structura socio-economică a unei perioade date.

Sociolog pentru care dialectica este conceptul operatoriu fundamental, Goldmann este în egală măsură un fin observator al fenomenului literar, pe care nu-l înțelege decît în corelație cu fenomenul economic, artistic, lingvistic, politic etc. Această exigență de pluridisciplinaritate a putut face din contribuția lui Lucien Goldmann una dintre căile fertile ale cercetării actuale.

NOTE

1. *Sciences humaines et philosophie*, P.U.F., 1952 ; *Racine*, L'Arche, 1956 ; *Le Dieu caché*, Gallimard, 1956 ; *Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959 ; *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964 ; *Introduction à la philosophie de Kant*, Gallimard, 1967 ; *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos, 1970 ; *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, 1970 ; *Situation de la critique racinienne*, L'Arche, 1971 ; *La Création culturelle dans la société moderne*, Gonthier-Denoël, 1971.
2. *Marxisme et sciences humaines*, p. 24.
3. *Pour une sociologie du roman*, cap. *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*, p. 338.
4. *La Création culturelle dans la société moderne*, p. 152.
5. Cap. *L'importance du concept de conscience possible pour la communication*, în *La Création culturelle...*

Scanned with OKEN Scanner

6. *Pour une sociologie du roman*, p. 348.
7. *Marxisme et sciences humaines*, p. 90.
8. *Le Dieu caché*, p. 60.
9. *Racine*, p. 26.
10. *Pour une sociologie du roman*, p. 24.
11. *Ibidem*, p. 23.
12. *La Révolte des lettres et des arts dans les civilisations avancées*, in *La Création culturelle...*
13. *Ibidem*, p. 59.
14. *Pour une sociologie du roman*, p. 288.
15. *Ibidem*, p. 324.

CONSTANTIN PAVEL

Scanned with OKEN Scanner

PSIHANALIZA ȘI CRITICA LITERARĂ

Situînd psihanaliza în spațiul cultural european, Freud o consideră ca semnificînd cea de-a treia umilință suferită de narcisismul uman după cea cosmologică și cea biologică.[1] Incertitudinea proprie psihicului uman nu este numai un loc comun atunci cînd se vorbește de importanța psihanalizei[2], ci și un prim element ce determină activ demersul psihanalitic ce-și propunea sondarea unui univers necunoscut pînă atunci: inconștientul. Zonă profundă a psihismului, zonă refulată, inconștientul rezistă oricărui efort de rememorare și prin aceasta se deosebește de subconștient[3], care nu era disociat de conștiință ci doar îndepărtat prin uitare. Refularea, proprie oricărui psihic normal, este o formă de economie psihică care împiedică încărcarea conștiinței cu tot felul de dorințe și care nu devine patologică decît în măsura în care falsifică raporturile conștiinței cu realitatea. Psihoterapia are rolul de a aduce la suprafața conștiinței, de a face să retrăiască, de a *numi* îndeosebi factorul perturbator. Pentru a înfrînge mecanismul de apărare al pacientului, Freud preconizează metoda „asociațiilor libere", bazată pe divagațiile pacientului. Cuvîntul este materia primă a psihanalistului. *Visul și interpretarea sa*, ca și *Psihopatologia vieții cotidiene* sînt de fapt analize ale unor „texte" refulate. Visul depinde — după părerea lui Freud cît și a elevului său Ferenczi — atît de mult de expresia verbală încît este intraductibil. Munca de analiză a visului presupune nu numai o asociere a imaginilor ci și o transpunere a imaginilor în cuvinte, demers invers decît cel realizat de

vis[4]. Limbajul este „interpretant general" și în analiza actelor ratate ce se manifestă cel mai adesea prin cuvinte. Substituirea unui semnificant cu altul în vederea descoperirii semnificatului este activitatea fundamentală proprie interpretării psihanalitice. „Conținutul figurat al visului — observa Derrida — este o scriitură, un lanț semnificant de formă scenică. În acest sens el rezumă, desigur, un discurs, *el este o economie a cuvîntului*" [5]. Nu este vorba de un text imobil, de un anume text ce trebuie descoperit în spatele imaginilor oferite de vis. Textul acesta nu poate fi gîndit ca o prezență, ca o formă pură a unei anume experiențe ; el este *țesut* din urmele lăsate de multiple experiențe ce sînt restituite visului sub forma unor imagini simultane. Operația de interpretare este o operație de tip reductiv. Analistul caută semnificatul ascuns în spatele unor multipli semnificanți ce funcționează asemeni unor măști, pentru a găsi „valoarea X, comună tuturor acestor imagini eteroclite" [6]. Spre deosebire de precursorii săi și de mulți dintre elevii săi, Freud nu este interesat doar de semnificații ci și de producerea lor ; prin aceasta unele din articolele sale se apropie mult de lucrările actuale preocupate de raportul dintre „geno-text" și „feno-text" [7] dar și de Saussure, nu de acela care afirma : „Modul de producere a semnului este cu totul indiferent căci nu interesează sistemul" [8], ci de celălalt Saussure, preocupat de mecanica compunerii anagramelor. Se poate stabili o analogie evidentă între textul paragramatic și rebusul vis [9]. Noțiunea de joc este aici esențială în răsturnarea raportului dintre semnificat și semnificant. În joc ca și în vis și în creația poetică are loc o operație de deplasare ; semnificantul trece în prim plan. Dezvoltînd concepția lui Freud despre vis ca joc, rebus, Lacan insistă asupra necesității de a renunța la iluzia că semnificantul are drept singură funcție cea de a reprezenta un semnificat [10]. Semnificantul nu are sens în psihanaliză decît prin relația sa cu un alt semnificant.

E. Benveniste arată că pentru psihanalist discursul funcționează altfel decît pentru lingvist ; el este de fapt un intermediar către un alt limbaj cu reguli și simboluri proprii, care trimite la structurile profunde

Scanned with OKEN Scanner

ale psihicului uman. Discursul psihanalistului este deci „infralingvistic" dar și „supralingvistic" prin faptul că utilizează semne extrem de condensate care în limbajul organizat ar corespunde mai curînd marilor unități ale discursului, decît unităților sale minimale [11]. De aceea Benveniste propune psihanalizei să-și caute modele „în mit și poezie" [12]. Reproșul este nejustificat deoarece acesta a și fost demersul freudian. De foarte timpuriu [13] scrierile lui Freud cuprind referințe literare și artistice în general, semn al unui interes deosebit al psihanalizei față de artă. Interesul pentru limbaj nu este mai puțin important și este legat direct de interesul pentru literatură. Anumite cuvinte cheie ce obsedează un pacient îl conduc pe Freud la o lectură de tip anagramatic [14]. Acest exercițiu accidental la Freud va deveni o metodă pentru S. Leclaire [15]. Refuzînd accepția transcendentală pe care conceptul de refulare o are, cel mai adesea, la Freud, S. Leclaire aprofundează demersul lacanian și subliniază materialitatea manifestărilor fenomenului refulării prin analiza „à la lettre" a cuvintelor cheie.

Bachelard, preocupat de autonomia imaginarului, refuză printre primii tipul de psihanaliză ce se străduiește să găsească dincolo de imagine un altceva. El aspiră de la început către o „psihanaliză materială" și mai apoi, în numele metodei fenomenologice, refuză să se depărteze de reveria ce se construiește în limbaj. „Nu există — spune Bachelard — poezie care să fie antecedentă actului verbului poetic. Nu există realitate antecedentă imaginii literare" [16]. Limbajul scris își creează — după părerea lui Bachelard — propriul univers. Mai conciliant, J. P. Weber încearcă să pună de acord demersul materialist cu cel transcendental și, reducînd analiza lingvistică și stilistică la analiza „obsesiilor", o consideră doar o etapă în stabilirea „domeniilor tematice" [17] proprii unei opere literare. Căutarea unor complexe în operă uniformizează — după părerea lui Weber — analizele și duce la interpretări străine de opera autorului. Deoarece își propune dimpotrivă construirea unei „optici personale" proprii fiecărui autor, Weber înlocuiește ideea investigării complexelor cu cea a determinării unei teme sau a unor teme specifice.

Scanned with OKEN Scanner

Eventuala stabilire doar a unui domeniu tematic nu sărăceşte sensurile operei căci permite o extremă varietate a „modalităţilor" de prezentare.

Lectura psihanalitică, ca şi cea paragramatică ne învaţă să fim neîncrezători în evidenţa primului sens, deoarece ambele pun sub semnul întrebării lectura monologică. Textul devine o „reţea literară cu mai multe dimensiuni, lanţ de generări şi transformări reciproce" [18]. Concepţia structuralistă a textului ca totalitate şi a sensului ca simplu efect de suprafaţă este înlocuită de concepţia textului ca „ţesătură" [19]. Metafora „ţesăturii" este aplicată de Freud visului şi delirului [20] şi nu direct operei literare care este, însă, comparată în mod constant cu visul şi delirul. Prin demersul propus, Freud rupe firele textului şi-l împarte în fragmente discontinue. Asemeni visului, textul se formează printr-o suprapunere de elemente ; Freud îşi propune tocmai sesizarea acestor elemente constitutive în vederea stabilirii invariantului.

În celebra sa nuvelă din 1896, *Imaginea în covor*, H. James făcea apel la aceeaşi metaforă a textului ca ţesătură pentru a pune în evidenţă o anumită practică a literaturii specifică lui Mallarmé şi Lautréamont, iar mai apoi lui Roussel, Francis Ponge — literatură care nu mai aspiră la reprezentarea unui exterior, dar care se arată, în mod conştient, a fi o explorare a mecanismului funcţionării limbii. Interesul pentru funcţionarea semnificantului este relevabil la Freud îndeosebi în trei articole : *Spiritul şi raportul său cu inconştientul* din 1905, *Delir şi vis în Gradiva lui Jensen* din 1906 şi *Strania neliniştе* din 1919. Un demers similar poate fi observat la R. Barthes şi G. Genette. Cei doi critici caută să interpreteze textul nu dîndu-i un anume sens şi stabilind o anume osatură [21] ce structurează în mod definitiv textul ci, apreciind tocmai pluralitatea de sensuri pe care o produce funcţionarea semnificantului. Figura este definită de Genette ca fiind spaţiul dintre două expresii ; însăşi absenţa devine purtătoare de semnificaţie. Textul ideal este pentru R. Barthes „o galaxie de semnificanţi, nu o structură de semnificaţi" [22], el este o reţea decompozabilă în unităţi de lectură, în

Scanned with OKEN Scanner

segmente numite „lexii", în interiorul cărora se observă repartizarea sensurilor [23].

Sensibil la valorile conotative ale semnificantului, Freud rămîne totuși preocupat îndeosebi de valorile denotative; de altfel, preocupările sale privind raportul dintre creația artistică în general și universul referențial rămîn dominante. Realitatea este pentru Freud legată de ideea de necesitate, ea este opusă principiului plăcerii. Realitatea este cea care obligă subiectul să renunțe la satisfacerea dorințelor sale. Este vorba de fapt de o falsă renunțare. Jocul, fantezia ca și opera de artă sînt formații substitutive; ele sînt manifestarea deghizată a unei dorințe. „Credem că — spunea Freud — cultura a fost creată sub impulsul necesităților vitale și în defavoarea satisfacerii instinctelor și că ea este întotdeauna recreată în mare parte în același fel, fiecare nou individ care intră în societatea umană reînnoind, în favoarea ansamblului social, sacrificiul instinctelor sale. Printre forțele instinctive astfel refulate, emoțiile sexuale joacă un rol considerabil; ele suferă o sublimare, adică sînt deturnate de la scopul lor sexual și orientate către scopuri sociale superioare și care nu mai au nimic sexual" [24]. Artistul este deci pentru Freud un introvertit, un om nesatisfăcut care își concentrează tot interesul asupra dorințelor manifestate de formele creației sale. Încercînd să stabilească în ce măsură textul este determinat de realitate, Freud a regretat adesea discreția scriitorilor în ce privește sursa operei lor. Imaginea artistică poartă urmele originii sale, ce poate fi ignorată și este ignorată cel mai adesea de autor. Astfel, este demistificată vechea concepție privind libertatea de creație a scriitorului stăpîn pe opera sa [25]. În capitolul IX al celei de a cincea ediții a cărții sale *Psihopatologia vieții cotidiene*, Freud va adăuga un paragraf final de care „psihobiografia" va face mult caz: „Determinismul profund care domină exprimarea gîndurilor noastre prin cuvînt sau prin scriere merită de asemeni o deosebită atenție. Ne credem în general liberi să ne alegem cuvintele și imaginile pentru a ne exprima ideile. Dar o observație mai susținută arată că există considerații străine ideilor ce hotărăsc această alegere

Scanned with OKEN Scanner

și că forma în care ne turnăm ideile relevă adesea un sens mai profund de care nu ne dăm seama noi înșine". Un determinism riguros pare a se ascunde deci în spatele a ceea ce admirația naivă atribuia harului divin. Inspirația, departe de a avea vreo origine misterioasă, este atribuită pozitiv sublimării unor dorințe născute de anumite complexe, datorate nu numai unei structuri psihice specifice, ci, îndeosebi, mediului ambiant. Opera literară, văzută într-un raport strîns cu viața, este analizată de Freud în numele adevărului — a principiului realității — și nu al veridicității, principiu consacrat de poetică ca un principiu propriu operei de artă. Limitat de această perspectivă, Freud asimilează producerea textului cu modul de formare al fantasmelor nevrotice și propune explicarea lor ca și cum ar aparține unui același univers [26]. Acest aspect al investigației freudiene, preocupat de stabilirea raporturilor dintre inhibițiile și perversiunile sexuale și sublimarea lor în artă, a dat naștere psihanalizei biografice. „Psihobiografia" va face din acest punct de vedere al lui Freud o adevărată teorie a unui profund determinism individual. Produs steril al unui aspect al investigației psihanalizei clasice, „psihobiografia" își propune înțelegerea operei în funcție de viața creatorului ei. Dominique Fernandez este cel care va teoretiza acest punct de vedere al „psihobiografiei", care în condițiile unei manifestări ideale, adică atunci cînd cunoaște toate detaliile vieții modelului său, ne invită să ne înclinăm în fața unui determinism riguros, versiune modernă a fatalității antice, infern implacabil de unde orice libertate pare exclusă, și în consecință și ceea ce un consens universal numește dintotdeauna artă, invenție, creație. Artistului nu i-ar mai rămîne decît „spațiul redus al unei anume libertăți tehnice și chiar și aici... psihobiografia ar putea să recucerească teren" [27]. Reacția creatorilor în fața unui astfel de tip de critică n-a fost evident pozitivă; ea s-ar datora în limbaj psihanalitic „fricii de castrare, fricii de a fi privat de calitatea de artist, de orice specificitate, de teama de a dispare" [28].

Primul psihanalist francez care s-a consacrat studiului unui scriitor și-a propus tocmai acest mod de

Scanned with OKEN Scanner

abordare al operei lui Baudelaire. Mai mult chiar, opera îi servea lui René Laforgue drept document pentru o descriere clinică minuțioasă a nevrozei lui Baudelaire. Nu numai în Franța, ci pretutindeni în Europa unde psihanaliza cîștigă teren, primele aplicații de acest tip sînt de o dezarmantă monotonie [29]. Charles Baudouin a sesizat printre primii pericolul pe care-l implica o astfel de critică psihanalitică : cel al unor simplificări excesive [30]. Totuși acest tip de critică nu moare ; în anii '50 Jean Delay își propunea punerea în paralel a evenimentelor din viața lui A. Gide cu evoluția sa psihologică și cu geneza operelor sale [31].

Psihobiografia este criticată de înșiși adepții psihanalizei [32] datorită faptului că rămîne departe de specificul operei și folosește date ale biografiei autorilor ca și cum ar fi date obținute în urma unei cure psihanalitice. Ultima obiecție, J. Delay pare s-o fi prevăzut, deoarece, într-un articol din 1956, el arăta că între scriitor și dublul său, așa cum apare el în jurnalul intim sau în roman, are loc „un transfer pozitiv sau negativ, care-l ajută să devină conștient de propriul fond psihic. Aici intervine o relație de interpsihologie care, deși fictivă, nu este mai puțin eficace și poate înlocui, în unele privințe, în mod avantajos, cea dintre pacient și medic" [33]. În ce privește prima obiecție, psihobiografia nu se rupe de operă în măsura în care, bazîndu-se pe anumite mecanisme psihologice, reușește să stabilească conexiuni între semnificanți aparent fără legătură. În această privință un bun exemplu — din păcate nu din domeniul literar — îl constituie studiul psihanalistei Marthe Robert consacrat raporturilor dintre pictura și viața lui Van Gogh [34]. Această reală reușită a psihobiografiei, îmbogățind punctul de vedere al lui Karl Jaspers — care stabilise deja modificările de ritm și de structură din pictura lui Van Gogh datorate schizofreniei — consideră că imaginea obsedantă a tatălui, simbolizată de soare în tablourile lui Van Gogh este rezultatul unui conflict nerezolvat cu tatăl a căror substituți au fost — după moartea pastorului Van Gogh — Theo și Paul Gauguin. Pentru psihobiografie, deci, cărțile unui scriitor sau tablourile unui pictor sînt un

Scanned with OKEN Scanner

răspuns la un dezechilibru al forțelor afective și instinctive, dezechilibru a cărui origine trebuie căutată în perioada de formare a personalității respective. Această opțiune teoretică a psihobiografiei a stîrnit o a treia obiecție: alegerea trecutului drept principiu explicativ implică considerarea operei drept o consecință a acestui trecut.

Pornind tot de la analiza eseurilor despre artă ale lui Freud, Paul Ricoeur consideră dimpotrivă că opera de artă este „un simbol prospectiv al sintezei personale și al viitorului omului, mai curînd decît un simptom regresiv al conflictelor nerezolvate". „Sensul veritabil al sublimării — se întreba în continuare P. Ricoeur — nu este oare acela de a promova semnificații noi mobilizînd energii vechi mai întîi investite în figuri arhaice?" [35] J. Starobinski împărtășea această opinie a lui P. Ricoeur atunci cînd reproșa psihobiografiei direcția sa „regresivă" ce privează opera de realitatea sa, o consideră un „ecran", în loc să facă din ea obiectul însuși al investigației critice. „O astfel de metodă — spunea Starobinski — se mărginește să caute cauza instrumentală și materială, dar neglijează cauza finală a operei, ceea ce am numi, folosind un termen la modă, proiectul ei. /.../ dînd drumul pradei pentru umbra ei, riscăm să uităm că opera este ea însăși experiență și că ea este, adesea, singura experiență trăită pe care o putem sesiza" [36]. D. Fernandez era de acord cu reproșul lui J. Starobinski, în măsura în care el nu se confunda cu principiul structuralist al imanenței, de neacceptat pentru un adept al psihanalizei. Cartea lui Proust, *Contre Sainte Beuve*, mitizată de structuralism, este unul din primele „argumente" ale criticului ce susține principiul imanenței. Ceea ce Proust îi reproșează lui Sainte-Beuve este o înțelegere eronată a vieții scriitorului, văzută ca o listă de evenimente și anecdote. Totuși, Proust însuși își prezintă opera ca o modalitate de autoreflectare, dar o consideră un „produs al unui alt *eu* decît cel pe care-l manifestăm în obișnuințele noastre, în societate, în viciile noastre" [37]. Pentru a descoperi acest eu ascuns al autorului, psihobiografia propune o critică de identificare.

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea critică autentică încearcă să reconstituie însuși actul creației. Aprofundînd în această direcție demersul psihanalitic, J. P. Richard urmărește sesizarea „senzației pure, a sentimentului brut sau a imaginii pe cale de a se naște" [38]. În țesătura textului, J. P. Richard nu ia în considerare doar ordonarea motivelor ci și dezordinea expresiei, „ordinea proprie discontinuității sale" [39]. Pentru a descoperi profunzimile eului scriitorului, aventura unei existențe umane, Richard își propune să urmărească parcursul posibil al contactelor scriitorului cu realitatea. Voracitatea dominată de viziunea la distanță, specifică lui Flaubert, se trădează în aviditatea nestăpînită, tragică a doamnei Bovary. Baudelaire, obsedat de abis, se cufundă în căutarea lui Dumnezeu ce se ascunde sau îl stăpînește. Rimbaud se manifestă, dimpotrivă, exploziv, în plin elan și încearcă să edifice „un univers eliberat de origini și nostalgie".

În viziunea sa asupra lumii, eul autorului exercită asupra realității o stăpînire fără limite; întreaga realitate se construiește prin intermediul acestui eu. Această unificare pe care o presupune contactul dintre o anume conștiință și realitate implică o dialectică deosebită ce inversează raportul inițial. Atît eul cît și inconștientul încearcă să pună stăpînire pe lucruri sau pe alte conștiințe, dar tocmai această tentativă indică un eu încă dominat, încă posedat de exterior. Limbajul însuși, forță demonică exterioară, se proiectează ca un univers străin individului. „Je est un autre". Individul duce povara nu numai a trecutului propriu ci și a unui întreg trecut cultural și social. Alteritatea ancestrală a individului a fost exprimată de Jung prin noțiunea de „inconștient colectiv", cea mai originală și mai controversată noțiune a teoriilor sale. „Inconștientul colectiv — spunea Jung — este prodigioasa moștenire spirituală a evoluției geniului uman care renaște în fiecare structură individuală" [40]. Aceste structuri individuale le vedea altfel constituite decît Freud. Jung a avut întotdeauna rezerve în ce privește teoria lui Freud privind sexualitatea infantilă. Deși admitea în general importanța sexualității, Jung respingea statutul ei exclusiv. Preocuparea

Scanned with OKEN Scanner

sa dominantă era să aprofundeze sexualitatea dincolo de consecințele funcției ei biologice și să-i explice aspectul spiritual. Publicarea cărții lui Jung *Metamorfoze și simboluri ale libidoului* în 1912 a adus la ascuțirea divergențelor. Freud definește simbolul prin circumscrierea sa în raporturi indirecte și inconștiente, eventual încărcate de mai multe semnificații, dar determinate de ființe sau obiecte reale. Această concepție i s-a părut lui Jung prea limitativă; examinînd visele și asociațiile verbale ale unei tinere americane, el le lega de marile mituri ale omenirii. Simbolul nu mai este la Jung legat de obiecte determinate, ci capătă largi și multiple semnificații culturale. În metalimbaj freudian am putea spune că în timp ce Freud se interesa mai ales de deplasarea semnificațiilor, de raportul de contiguitate, Jung se preocupa de condensare, de raportul de similitudine. Odată cu *Totem și tabu* (1913) și mai ales în ultima perioadă a cercetărilor sale, Freud se va referi și el la problema moștenirii culturale a societăților omenești, dar formele lor de manifestare în societatea modernă vor avea în ochii lui Freud un caracter rezidual [41] sau, adesea, nul.

Noțiunea de inconștient colectiv este legată de aceea de „arhetip", împrumutată de Jung din filosofia platoniciană, pentru care termenul desemnează modelul universal pe care-l implică orice realizare concretă. Noțiunea de „arhetip" se suprapune celei — folosită anterior — de „imago". Arhetipul nu este un prototip ci un model arhaic, primordial, dotat cu o anume încărcătură afectivă și sacră și avînd, din această pricină, forța de a naște mituri. „Nu există arhetip — spune Jung — care să poată fi redus la o simplă formulă, arhetipul este un recipient care nu se poate nici goli, nici umple. În sine, el nu există decît în stare potențială și cînd ia formă într-o materie, el nu mai este ceea ce era înainte. El persistă de-a lungul mileniilor și, cu toate acestea, cere mereu o nouă interpretare. Arhetipurile sînt elemente inebranlabile ale conștiinței, care-și schimbă mereu formele" [42].

Inconștientul colectiv și arhetipurile nu rămîn un univers străin și imobil. În dinamismul normal al vieții,

Scanned with OKEN Scanner

conștiința ca și inconștientul asimilează aceste elemente ce-și pierd forța fascinantă ca și alteritatea. În acest proces de individualizare subiectul pune într-un acord profund lumea interioară și lumea exterioară.

Proteiform, romantismul mistic al psihanalizei lui Jung a marcat cele mai diferite cercetări: grafologice, antropologice [43], morfologice și literare. Ch. Baudouin încearcă, în scrierile sale, să concilieze vederile lui Freud cu cele ale lui Jung. Baudouin acceptă tendințele pozitiviste ale lui Freud ca și ideea sedimentelor ereditare ale complexului lui Oedip pe care-l regăsește în majoritatea creațiilor literare și artistice văzute însă nu ca simple „deghizări" ci ca „deplasări" ale „potențialului lui Oedip" [44]. Baudouin pune în evidență cea de-a doua idee esențială a esteticii lui Freud referitoare la prezența elementelor „regresive" și „narcisiste" ca forțe generatoare ale sublimării estetice. În sfîrșit, Baudouin admite noțiunea de sublimare — față de care Jung avea rezerve — dar subliniază, de astă dată din perspectivă jungiană — „faza sa constructivă", o observă în complexele ei metamorfoze, deoarece el urmărește legătura dintre imaginar și procesele raționale [45].

Critica marcată de psihanaliza lui Jung se preocupă deci nu numai de perturbări individuale ale psihicului uman, ci și de perturbări ale unui întreg grup social, reflectate în artă; de pildă, „autismul" artei moderne ca produs al societății de consum.

O. Pfister — citat de Baudouin — acordase deja, o deosebită importanță elementelor autiste proprii expresionismului în general, dispoziției sale de profundă ostilitate față de lumea exterioară, ce a avut drept consecință o regresiune foarte evidentă către formele, numite de el, „preculturale" ale artelor primitive. La rîndul său, Marthe Robert absolutizează problema narcisismului și îi urmărește evoluția în literatura modernă. După părerea psihanalistei „reveria autistă a schizofrenului" înlocuiește în societatea modernă „vechea fantasmă oedipiană a dragostei și urei, neputincioasă dar comunicativă" [46].

Autismul este strîns legat de narcisismul primar al copilului. Studiul acestui narcisism, constatarea inerției

Scanned with OKEN Scanner

proprii formării eului, dificultatea folosirii de către copil a pronumelui de persoana întîi, realizat de Lacan în celebrul său eseu *Le stade du miroir*, i-au sugerat lui J. Rousset analiza istorică a funcționării textelor narative scrise la persoana întîi, ai căror factori generici exogeni ar fi după părerea criticului tot de ordin cultural [47]. Prin această opțiune teoretică Rousset depășește punctul de vedere psihanalitic detașat de contextul istorico-social, fără a recurge însă la sprijinul teoretic al marxismului.

Atemporalitatea unora din teoriile psihanaliste a fost criticată de reprezentanții francezi ai psihiatriei marxiste în „La Nouvelle Critique". Astfel, manifestul intitulat semnificativ *Psihanaliza, ideologie reacționară* afirma deschis că: „Orice doctrină ce tinde să explice raporturile individului cu societatea pe baza unei concepții a „naturii" individului izolat falsifică de la bun început sensul problemei (...) (psihanaliza) caută să explice istoria prin psihologie și nu psihologia prin istorie" [48]. O astfel de eroare tipică este, din punctul de vedere al ideologiei marxiste, cartea lui Guy Michaud *Le visage intérieur*. Această „antropologie a scriitorului" propune o „metodă științifică" în scopul investigării relațiilor dintre scriitor și operă; ea are drept postulat existența unei omologii de structură și de dezvoltare între operă și autor, care trebuie să se pună în lumină reciproc. În acest sens, criticul își propune să confrunte prin analiza actului de creație al unei opere „expresia a două modele teoretice, unul de ordin psihologic și celălalt de ordin lingvistic și stilistic" [49]. Istoria relațiilor individului cu mediul său natural este pentru G. Michaud, în cazul scriitorului, istoria „relațiilor sale cu opera", care face obiectul celui de-al doilea volum. În elaborarea metodei sale, G. Michaud se bazează pe lucrările lui C. G. Jung și ale discipolilor săi privind raporturile dintre inconștientul colectiv și inconștientul individual. Obiecțiile pe care Sartre le aducea *Eseurilor de psihologie contemporană* ale lui P. Bourget rămîn în mare parte valabile și pentru cartea lui Michaud: „o asemenea analiză psihologică pleacă de la postulatul că un fapt individual

Scanned with OKEN Scanner

este produs de intersecția unor legi abstracte și universale" [50]. Acestui tip de investigare Sartre îi opunea metoda „psihanalizei existențiale" al cărei principiu de bază era că omul este un tot și în consecință toate formele sale de manifestare, chiar și cele mai lipsite de însemnătate, sînt revelatoare. Punctul de plecare al investigațiilor propuse de Sartre era experiența iar metoda, comparativă, avea drept scop descifrarea comportamentelor empirice ale omului. Nu sexualitatea și nu voința de putere sînt, pentru psihologia existențială, relații fundamentale, ci dorința de a fi ; Sartre renunța prin aceasta „să presupună o acțiune mecanică a mediului asupra subiectului considerat" [51]. Fatalismului psihanalizei clasice dominată de „complex", psihanaliza existențială îi opune „alegerea" liberă. Alegerea primordială, decisivă, este pentru Sartre în cazul lui Baudelaire [52] alegerea solitudinii și dorința de alteritate, cauzele eșecului său. Poezia baudelairiană este văzută ca o modalitate de investigare a eșecului premeditat al acestui saturnian introvertit. Analiza lui Sartre nu se apropie, totuși, nici ea prea mult de text. S. Doubrovsky, celălalt reprezentant al criticii existențiale, reușește mult mai bine să analizeze diferitele relații biografice, psihologice și istorice — pe care opera le mediază nu la nivelul gîndirii analitice „ci gîndite în mod *sintetic*, regrupate și legate dialectic între ele, integrate în proiectul unei existențe" [53]. Mai aproape de marxism și sub influența gîndirii fenomenologice a lui M. Dufrenne și a lui M. Merleau-Ponty, S. Doubrovsky este convins de faptul că sensul este imanent obiectului estetic, că stilul reprezintă alegerea existențială a unui autor. Opera asimilează evenimentele vieții individuale și colective, de aceea „înțelegerea critică este interiorizarea unei exterioități" deoarece „opera de artă stabilește importanța faptelor și evenimentelor în măsura în care le indică sau le înserează în țesătura sa" [54].

S. Doubrovsky găsește că scopul psihanalizei existențiale nu este investigarea inconștientului ci a „cogitoului prereflexiv" [55] restabilirea contactelor conștiinței cu universul contingent în vederea descoperirii principiului unificator propriu acestei dialectici. Doubrovsky

C-da 5687 coala 5

Scanned with OKEN Scanner

depășește, astfel, atît punctul de vedere teoretic cît și practica textuală a criticii tematice, lipsită de dinamism, dar și punctul de vedere al psihocriticii lui Ch. Mauron. Atunci cînd se preocupă de studiul factorilor sociali ce determină „stadiul major al construcției estetice", acesta din urmă se oprește îndeosebi asupra raporturilor dintre miturile colective și individuale. Mitul este cercetat de Ch. Mauron în măsura în care el este o imagine a personalității inconștiente și a dinamismului interior. „Preferințele noastre se îndreaptă spre Freud — spune el — mai curînd decît spre Jung : noi îl vom judeca întotdeauna pe Racine în raport cu el însuși și nu în raport cu o mitologie colectivă" [56]. Problema relației individului cu „sufletul colectiv" rămîne în cadrul disputei dintre Jung și Freud doar o problemă de prioritate a unui element în defavoarea celuilalt.

Freud operează un gen de sinteză rațională între natura pulsională a libidoului și personalitatea individului, în așa fel încît psihologia profunzimilor să nu se poată înțelege decît prin jocul diacronic al dinamicii libidinale și al structurii psihice personale. Jung impune raportarea psihologiei individuale la psihologia colectivă, îmbogățind astfel vechea concepție stoică despre creatorul animat de o „rațiune seminală". „Puterea generativă a cuvîntului" este legată de o anume tradiție culturală multiplă și complexă. De aceea, ecoul unui text este altul în funcție atît de aria culturală care l-a produs, cît și de cea care l-a recepționat. Ideea lui Jung privitoare la semnificația general umană a arhetipurilor nu mai este acceptată de un Lévi-Strauss. [57]

Antropologia ne arată că nu există ruptură ci relație de coerență între structurile culturale și cele artistice. Durand, de pildă, în cartea sa *Structurile antropologice ale imaginarului* [58] realizează o analiză de tip reductiv, stabilind în ce măsură un joc de forme aparente semnifică o anume structură profundă sau fundamentală a organizării sociale. Elementele memoriei colective nu pot fi eliminate. Lectura imanentă este deci imposibilă. Opera literară nu este doar un text ci, mai curînd, un intertext. Raporturile paradigmatice se stabilesc nu numai

Scanned with OKEN Scanner

între elementele textului analizat ci și între acestea și alte texte. Îndeosebi problemele narațiunii sînt mai ușor descifrabile datorită lucrărilor antropologiei contemporane. Narațiunea dezvoltă un mit, asigură trecerea de la un mit la altul și raportul dintre omenesc și mitic prin istoricitate și intenționalitate. Există evident riscul de a neglija — atunci cînd sînt discutate elementele „exterioare" operei — munca de transformare care duce de la textul sau mitul ce servește ca punct de plecare și textul la care se ajunge. Fenomenul creației literare trebuie studiat la diferitele sale nivele de existență, nivele ce nu trebuie și nu pot fi separate riguros unele de altele. Desigur, este inadmisibil ca — după modelul psihobiografic al lui D. Fernandez — să explicăm opera punînd în lumină o „rădăcină" care, nu numai că este, adesea, prea departe de „copac" pentru a putea semnifica ceva, dar este și nespecifică, întrucît caracterizează orice psihic uman. Acest tip de psihanaliză poate explica doar momentul conceperii operei. Totuși psihanaliza — în lectură lacaniană — oferă instrumente și pentru investigarea tehnicii creației.

Alături de antropologie, sociologie și lingvistică, psihanaliza analizează creația literară în funcție de problematica subiectului creator. Reînserarea subiectului în discursul lingvistic, interesul din ce în ce mai viu pentru procesul enunțării impune și serviciile psihanalizei care, am văzut, ruinează noțiunea de subiect logic, liber în alegerile sale, moștenire a cogitoului cartezian. Odată cu tradiția subiectului unitar dispare și credința în transparența limbajului conceput ca mijloc de exprimare al unei gîndiri. Încercarea de identificare cu gîndirea celuilalt, fenomenul de narcisism ce are loc în actul lecturii, se lovește de opacitatea [59], de alteritatea subiectului creator.

Indiferent de modul în care este privită, ca parte integrantă a unei realități socio-economice sau, dimpotrivă, ca expresie originală a unui anume creator, opera literară este un „eveniment de limbaj". Problematica semnului este azi instrumentul conceptual capabil să clarifice acest prim limbaj care este limbajul studiat. Freud a relevat, în lucrările sale, importanța

Scanned with OKEN Scanner

semnului, funcționarea sa, semnificația sa, valoarea sa poetică. În acest sens, J. F. Lyotard observa că „gîndirea lui Freud este centrată pe relația dintre limbaj și liniște, dintre semnificație și sens, dintre comentariul ce interpretează sau construiește și dorința ce figurează" [60]. Unul dintre meritele recunoscute ale lui Freud este, deci, acela de a fi unul dintre puținii autori care s-au preocupat nu numai de interpretarea unor texte sau creații anume ci și de descrierea generală a formelor discursive. Deși în analiza raportului dintre vorba de spirit și vis nu problemele funcționării textuale sînt cele care domină, Freud — examinînd modul în care se construiesc jocurile de cuvinte — realizează de fapt o analiză asemănătoare cu cea lingvistică și retorică. Freud redescoperă de fapt în lucrarea sa *Vorba de spirit și raportul său cu inconștientul* [61] distincțiile retorice și le aplică sistematic unui nou domeniu de investigare; fără a se limita însă la descrierea enunțului, el se interesează — în mod egal — și de procesul enunțării, problemă devenită atît de importantă în momentul în care, depășirea aspectului mecanicist al structuralismului cerea reintroducerea istoriei și subiectului în analiza discursului.

În dorința de a sublinia identitatea demersului psihanalitic cu cel lingvistic, Lacan [62] a încercat să suprapună conceptele freudiene de condensare și deplasare — esențiale în explicarea mecanismului formării viselor — celor retorice de metaforă și metonimie, pentru o demonstra că experiența psihanalitică descoperă în inconștient „întreaga structură a limbajului". Jakobson [63] sugerează și el posibilitatea stabilirii unor legături între structura bipolară a limbajului și structura viselor. În volumul său *Discours, figure*, Lyotard redeschide discuția și demonstrează că limbajul inconștientului nu-și are modelul în discursul articulat ci, mai curînd visul este tipul-limită de „discurs dezarticulat" [64] care nu poate fi eliminat, de altfel, nici din limbajul normal. Astfel, putem spune că lectura psihanalitică, ca și cea paragramatică, în căutarea elementelor ludice perturbatoare, nu acceptă caracterul linear al semnificantului și vede în text o rețea cu mai multe dimensiuni, un univers polifonic și polisemic.

Scanned with OKEN Scanner

Todorov aprofundează observațiile lui Lyotard și arată că, evident, condensarea freudiană înglobează toți tropii — metaforă dar și metonimie — dar, „deplasarea" nu poate fi considerată ca fiind echivalentă unui trop deoarece nu există o substituire de sens ci este vorba doar de stabilirea unei relații între două sensuri coprezente. Distincția dintre elementele aflate „in praesentia" și cele „in absentia" nu este făcută de Freud; acest lucru nu diminuează cu nimic meritele lucrării sale *Vorba de spirit și raportul său cu inconștientul*, socotită „lucrarea semantică cea mai importantă a timpului său"[65]. Autori ca Breton, Eluard, Aragon, Desnos, Tzara, Char, Leiris, Faulkner, O'Neill și mulți alții nu numai că nu au ignorat psihanaliza, dar au și făcut apel, în scrierile lor, în variate feluri, la demersul psihanalitic. Trebuie să fii „honnêtement freudien" declară Philippe Sollers într-un interviu, observînd penetrația lentă, dar ireversibilă a interpretării psihanalitice în literatură și — din acest motiv — propunea chiar revalorizarea noțiunii de biografie, deoarece s-a pierdut de mult timp — spune el — raportul esențial dintre „subiect și interpretarea propriului eu, dintre subiect și interpretarea poziției sale în istorie"[66]. Dacă toate celelalte argumente — materialitatea demersului psihanalitic centrat pe semnificant, interesul pentru modalitățile de producere a semnului, analogia cu textul paragramatic, aplicarea retoricii la imagine, modul complex în care este înțeles principiul nonimanenței unui text, — nu ar fi suficiente pentru a justifica prezența psihanalizei ca instrument de investigare în critică, existența tipului de literatură menționat o poate impune.

Însuși faptul că psihanaliza s-a dezvoltat nu numai în direcția freudiană ci și în cea jungiană, implicînd chiar o corelare a acestor demersuri, este un alt argument al viabilității acestei metode de abordare a textului literar. Arătînd că metodele psihanalitice de descendență freudiană nu sînt suficiente pentru descifrarea actului poetic, G. Bachelard a relevat o dinamică arhetipală a imaginii ce antrenează nu atît inconștientul cît subconștientul. „Inefabilul imaginii" își asigură partici-

parea receptorului într-un mod specific, căci implică o anume profunzime ontologică primitivă. Dacă psihanaliza de sorginte freudiană intelectualizează imaginea și o prinde în rețeaua general-umană a interpretărilor sale, fenomenologul Bachelard operează o „topo-analiză" cu imagini detașate, într-o sferă de sublimare eliberată de pulsiunile dorinței, facilitînd lecturi de tip tematic, ca de pildă cele ale lui J. P. Richard.

Deși Bachelard nu e de acord cu demersul psihanalitic de tip freudian, ce nu se preocupă decît de negativitatea sublimării și „explică floarea prin îngrășămînt" (*Poétique de l'espace*, P.U.F., 1970, p. 12), el vede posibilă o cooperare între cele două metode și afirmă că „trebuie să înțelegi fenomenologic imaginea pentru a-i da o eficacitate psihanalitică" (ibidem, p. 36).

În realitatea specifică a imaginilor, dualitatea subiectului și obiectului apare fără încetare activă în inversiunile sale. Oscilarea între statutul obiectiv și cel subiectiv este proprie textului literar. Perspectiva psihanalitică investigînd atît aspecte ale genezei și receptării cît și ale funcționării textului literar implică atît latura obiectivă cît și pe cea subiectivă.

Desigur, presiunea inconștientului nu se exercită egal pe tot parcursul textului și nu se manifestă cu aceeași forță ca în vis, dar, așa cum visul și visarea se află sub imperiul unei logici narative mai mult sau mai puțin imperioase, textul literar poartă în el un grăunte de nebunie, o stare crepusculară. Freud considera că artiștii au o cunoaștere intuitivă a prezenței inconștientului în munca lor, ei au conștiința existenței unei zone ambigue, ambivalente în care lucrul cel mai obișnuit devine straniu.

Inconștientul, legat de sentimentul permanenței subiectului — dar și de reversul său, disoluția eului — nu e lipsit de importanță pentru narcisism, văzut adesea ca bază a activității estetice în general. Receptarea mesajului presupune un „transnarcisism", bază a unei interconexiuni a inconștientelor. Psihocritica lui Ch. Mauron a evidențiat, prin analiza raporturilor de intratextualitate, strategia ce se află la baza acestui transnar-

Scanned with OKEN Scanner

cisism. „Textanaliza" lui Jean Bellemin-Noël acordă un rol egal, în investigarea receptării textului lectorului activ, propunînd demontarea mecanismului prin care inconștientul, în momentul cînd pulsiunea se produce „informează o formă semnificantă", „Epos, ethos, pathos, mythos, nu logos" (Jean Bellemin-Noël — *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F., 1979, p. 200).

Pragmatica, preocupată de efectele enunțării în discurs, începe să atragă acum atenția psihanaliștilor [67]. Mai aproape de psihologie și sociologie decît de logică și lingvistică, pragmatica interesată de limbaj din perspectiva condițiilor folosirii sale, poate fi un instrument util psihanalizei. Îndreptarea atenției cercetătorului către manifestarea efectelor, gradelor, modalităților de acțiune ale forței în elaborarea sensului enunțurilor, poate pune mai bine în evidență modul de funcționare a inconștientului, mergînd pe direcția considerării cu prioritate a ordinei limbajului.

NOTE

1. Umilința cosmologică se datorește pitagoricienilor și lui N. Copernic, iar cea biologică lui Darwin. Prin punerea în evidență a inconștientului, psihanaliza a arătat că omul nu poate fi stăpîn pe propriul eu, deci pe propriile-i reacții. (cf. S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 144).
2. De pildă : S. Kofman, *L'Enfance de l'Art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970, p. 35 ; Louis Althusser, *Lénin et la philosophie*, Paris, Petite Collection Maspero, 1972, p. 20—21 sau J. B. Fages, *Histoire de la psychanalyse après Freud*. Toulouse, Privat, 1976, p. 26.
3. P. Janet, *L'automatisme psychologique* Paris, Alcan, 1899.
4. Ele [imaginile visului] nu ni se prezintă în forma verbală, cît se poate de simplă, cu care sîntem obișnuiți să ne îmbrăcăm visele, ele găsesc cel mai adesea un mijloc de exprimare simbolică, cel al poetului care acumulează în opera sa comparațiile și metaforele (...). Dacă ne gîndim la frazele unui articol de jurnal, sau la acelea ale unei pledoarii la curtea cu juri și dacă ne imaginăm posibilitatea de a le înlocui cu o serie de imagini vizuale, vom avea o idee despre transformările pe care visul le operează asupra ideilor latente, pentru ca ele să devină susceptibile de o prezentare concretă." S. Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard 1952, p. 85—86.

Scanned with OKEN Scanner

[5]. J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture* în *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 293.
[6]. S. Freud, *Le Rêve et son interprétation*, op. cit., p. 65.
[7]. Este vorba îndeosebi de lucrările Juliei Kristeva care este și creatoarea acestor două noțiuni, definite de ea astfel: geno-textul este „nivelul la care textul este gîndit, transformat, produs, generat", iar feno-textul este „nivelul textului realizat, fenomenul textual, acest reziduu în care basculează procesul de producție și care este întotdeauna mai puțin decît procesul de transformare anterior produsului". (J. Kristeva *Problèmes de la structuration du texte* în „La Nouvelle critique", 16—17 avril 1968, p. 60).
[8]. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 165—166.
[9]. J. M. Rey, *Saussure avec Freud* în „Critique", février, 1973, p. 136—168.
[10]. „...imaginile visului nu sînt de reținut decît pentru valoarea lor de semnificat" ... (J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient* în *Ecrits*, I, Paris, Seuil, 1970, p. 268).
[11]. E. Benveniste, *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne* în *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 86. Observația lui Benveniste este reluată și rediscutată de P. Ricoeur în *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 393—394.
[12]. „Ceea ce Freud a cerut în van limbajului „istoric", ar fi putut să ceară, într-o oarecare măsură, mitului sau poeziei". (E. Benveniste op. cit., p. 83).
[13]. Într-o scrisoare din 19 iunie 1898, Freud vorbește despre un roman al scriitorului elvețian Conrad-Ferdinand Meyer. Într-o altă scrisoare din același an discută un text al romancierului. Acestea sînt primele împrejurări în care Freud vorbește despre literatură.
[14]. S. Freud, *L'Homme aux rats, journal d'une analyse*, Paris, P.U.F., 1974, p. 177 și 185—186.
[15]. S. Leclaire, *Psychanalyse. Un essais sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968.
[16]. G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essais sur l'imagination du mouvement*, Paris, José. Corti, 1944, p. 283.
[17]. J. P. Weber, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18.
[18]. Ph. Sollers, *L'Ecriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll „Points" nr. 24.
[19]. Din această perspectivă, Kristeva afirmă că textul „nu este semnificația structurată care se prezintă într-un corpus lingvistic asemeni unei structuri plane. El este producerea sa". (*Pour une sémiologie des paragrammes*, în „Tel Quel" 37, 1969, p. 35).
[20]. Freud vorbește despre „tissage du rêve" (*Délire et rêves dans un ouvrage littéraire : Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1931, p. 67). Delirul este văzut și el ca o țesătură : „...bolnavii ating adevărate recorduri în arta de a *țese*, într-o tramă coerentă, absurdități plauzibile" (op. cit. p. 214).

Scanned with OKEN Scanner

21. G. Genette este conștient de pericolul pe care-l prezintă practica unui structuralism excesiv, care ar duce la „un fel de reducere internă, ce traversează substanța operei pentru a ajunge la schelet, privire care nu este desigur de suprafață, ci este o penetrație, în oarecare măsură, radioscopică și care este cu atît mai exterioară cu cît este mai pătrunzătoare". (*Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 158).
22. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 12.
23. „O «lexie» este, evident, un semnificant textual", „este ceea ce chirurgii ar numi un cîmp operatoriu ; o «lexie» este utilă atunci cînd ea cuprinde unul, două sau trei sensuri". (R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* în *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 30, 31).
24. S. Freud *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1929, p. 33.
25. „A aplica psihanaliza artei înseamnă, într-o oarecare măsură, a săvîrși un omor : cel al artistului ca geniu, ca mare om" (Sarah Kofman, *L'Enfance de l'Art. Une interprétation de l'esthetique freudienne*. Paris, Payot, 1970, p. 26).
26. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté* în *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p.. 207.
27. D. Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines, psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972, p. 50. D. Fernandez este creatorul noțiunii de psihobiografie.
28. René Laforgue, *L'Echec de Baudelaire*. Paris, Denoël et Steele, 1931.
29. O fericită excepție este, în bună măsură, cartea psihanalistei Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, Paris, 1933 (2 vol.).
30. „Să remarci prezența lui Oedip este foarte bine, dar destul de monoton și foarte repede devine ceva prea puțin instructiv ; să arăți cum, în fiecare caz particular, Oedip se modifică și se ramifică este, desigur, mai interesant ; este greu să nu reproșezi multora din analizele precedente o tendință exagerată către o simplificare sistematică". (Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Felix Alcan, 1929, 72).
31. J. Delay, *La jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1956—1967 (2 vol.).
32. J. Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.
33. J. Delay, *Névrose et création* în *Aspects de la psychiatrie moderne*, Paris, P.U.F., 1956.
34. Marthe Robert, *Vincent Van Gogh, le génie et son double* în „Preuves", février, 1968.
35. P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, 1965, p. 176.
36. J. Starobinski, *Psychanalyse et connaissance littéraire* în *L'Oeil vivant II. La relation critique*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1970, p. 281.
37. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard „Idées", 1954, p. 157.
38. J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

39. J. P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 10. Exemplul referitor la Flaubert are în vedere studiul lui J. P. Richard din *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, iar cele referitoare la Baudelaire și Rimbaud ținând seama de interpretarea oferită de critic în *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955; (ed. rom. *Poezie și profunzime*, București, Univers, 1974).
40. C. G. Jung, citat de Iolande Iacobi în *La Psychologie de C. G. Jung*, Paris, Delachaux et Nietslé, 1950, p. 45.
41. S. Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1976, p. 54.
42. C. G. Jung, Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1974, p. 142.
43. Îndeosebi studiile lui A. Dupront și ale lui Gilbert Durand.
44. Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, ed. cit., p. 73.
45. Ch. Baudouin, *L'âme et l'action*, Ed. du Mont-Blanc, nouvelle édition 1969, p. 45.
46. Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau de Don Quichotte à Franz Kafka*, Grasset, Paris, 1963.
47. Jean Rousset, *Narcisse romancier*, J. Corti, Paris, 1973.
48. *La psychanalyse, idéologie réactionnaire* în „La Nouvelle Critique", juin 1949, p. 67.
49. Guy Michaud, *Le visage intérieur*, Klinksieck, Paris, 1973.
50. J. P. Sartre, *L'être et le néant*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1943, p. 644.
51. J. P. Sartre, *L'être et le néant*, p. 660.
52. J. P. Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris.
53. D. Doubrovsky, *De ce nouă critică?* trad. D. Toma, Univers, București, 1977, p. 233.
54. S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, Paris, 1968, p. 15.
55. Regăsim aici una din ideile fundamentale ale criticii tematice ale lui G. Poulet, preocupat nu de explorarea meandrelor inconștientului, ci de încercarea de a defini cogito-ul, intuiția sa fundamentală prin care realizează condiția propriei existențe și raportul său cu lumea.
56. Ch. Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Paris, Corti, 1969, p. 14.
57. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 232—234.
58. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977.
59. Cf. Maria-José Baudinet, *Transparence et opacité du plaisir poïétique* în *Recherches poïétiques II, Le Matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 115—146.
60. J. F. Lyotard, *Discours, figure*. Paris, Klincksieck, 1971, p. 59.
61. S. Freud *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll „Idées" nr. 198.
62. J. Lacan, *L'instance de la lettre dans l'inconscient* în *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966, îndeosebi p. 269—273.
63. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 65—66.

Scanned with OKEN Scanner

64. Op. cit., p. 252—254.
65. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 316.
66. M. Zéraffa, *Deux entretiens sur la poïétique de la fiction ; Entretien avec Philippe Sollers* în *Recherches poïétiques II. Le Matériau*, p. 73.
67. S. Felman, *Le scandale du corps parlant*, Seuil, 1980 — a luat în considerare recent aportul posibil al teoriei austiniene la o cercetare de tip lacanian.

MIHAELA MÎRȚU

Scanned with OKEN Scanner

MIT ŞI MITOLOGIE PERSONALĂ ÎN PSIHOCRITICA LUI CHARLES MAURON

„Psihanaliză a literaturii"? Formula şi-a păstrat actualitatea, în ciuda vechimii asocierii celor doi termeni, în ciuda „detractorilor" de tot felul şi în ciuda apariţiei a numeroase orientări critice dezvoltate în umbra lingvisticii structurale. Printr-un interesant proces intertextual, psihanaliza nu numai că nu a fost uitată ci, dimpotrivă, integrată într-un fel sau altul noilor orientări care, în orice caz, au simţit necesitatea de a se defini în raport cu ea. Marxism şi psihanaliză, structuralism şi psihanaliză, lingvistică şi psihanaliză, sociologie şi psihanaliză etc., sînt confruntări din care aceasta din urmă a ieşit îmbogăţită. Prin simpla alăturare a termenilor, psihanalizei i-a fost acordat statutul de „ştiinţă" la care aspira de mult, împlinindu-i-se astfel „visul de expansiune" în cîmpurile exterioare. Chiar dacă această tendinţă de expansiune a existat, ea nu a devenit însă nici o clipă „imperialism", aşa cum s-a putut afirma despre lingvistică sau despre semiotică.

În aria largă de difuziune a psihanalizei în cele mai diferite domenii, *psihocritica* rămîne o insulă bine delimitată care, prin însuşi modul său de a se autoprezenta, îşi lasă circumscrise cu precizie meritele şi limitele, riscurile pe care le implică dar şi perspectivele de supravieţuire. Întrucît psihocritica este suficient de cunoscută ca demers critic, cercetarea de faţă nu-şi propune o prezentare istorică sau descriptivă a metodei [1], ci mai degrabă o situare a acesteia în contextul actual al investigaţiei literare. Raporturi dintre cele mai neaşteptate sînt posibile, cu atît mai mult cu cît

unii dintre cei mai fermi promotori actuali ai „științei literaturii" descind, declarat sau nu, din psihanaliză, sau au frecventat-o mai mult sau mai puțin. Aportul și meritele psihocriticii au fost pe deplin recunoscute, chiar și de adversarii săi și, pentru a fi proiectat o lumină nouă asupra operei și asupra personalității creatoare, această metodă merită încă atenția cercetătorilor literaturii.

De la psihanaliză la psihocritică

Psihocritica înseamnă metoda teoretizată și pusă în aplicare de Charles Mauron (1899—1966) în cîteva lucrări fundamentale și un număr considerabil de articole. Dar psihocritica nu este decît o devenire a unui lung și dificil dialog angajat între literatură și psihanaliză chiar de la apariția acesteia din urmă. Acest dialog are o istorie a sa, evoluînd de la interpretări pur medicale ale textelor literare considerate ca simple manifestări nevrotice, pînă la psihanaliza semiotică a lui Lacan [2]. Întîlnirea dintre cele două domenii, de fapt distincte și perfect separabile, a fost posibilă datorită impresiei că ambele operează pe un același material: limbajul. Lingviștii nu au fost însă întotdeauna de acord cu admiterea raportului de omologie între substanța lingvistică și cea onirico-fantasmatică. Ambele se sprijină pe mecanisme simbolice, dar de tip diferit, iar limba nu poate fi socotită doar locul de manifestare a inconștientului, personal sau colectiv.

Psihocritica lui Ch. Mauron a fost considerată drept cea mai originală și sistematică folosire a psihanalizei în cercetarea literară, depășind raportările și explicațiile mecanice ale predecesorilor și îmbogățind considerabil viziunea „criticii clasice" și a istoriei literare despre operă și creator. Mauron însuși își definește strict poziția față de aceste orientări și stabilește delimitările necesare, conștient de progresul pe care psihocritica îl reprezintă în înțelegerea fenomenului literar, dar neavînd intenția de a se substitui acestora, ci doar de a le completa, prin explorarea proceselor inconștien-

Scanned with OKEN Scanner

te, în vederea constituirii unei critici, dacă nu „totale", cel puțin cît mai complexe. Însăși schimbarea terminologică este elocventă, iar evoluția lui Charles Mauron de la *Mallarmé l'Obscur* (1941) și *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950) pînă la *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), *Psychocritique du genre comique* (1964) și studiul despre *Phèdre* (1968) înseamnă cristalizarea proiectelor, realizarea unui program, maturizarea psihocriticii și impunerea ei ca metodă de cercetare cu un obiect bine precizat și cu mijloace de investigare adecvate. *Mallarmé l'Obscur* era o tentativă de a „traduce" poemele lui Mallarmé într-un limbaj accesibil, dar prin aceasta Mauron nu făcea decît să cadă într-o hermeneutică simplă, fiind victima unei neînțelegeri mai vechi : el încerca să explice, ignorînd specificitatea limbajului poetic, ceea ce autorul „voia să spună".

Dacă *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* urmează drumul bătătorit viață-operă, urmărind dezvoltarea unei „curbe afective" cu reflex în operă, lucrările de psihocritică propriu-zise inversează raportul, fixînd ca punct de plecare opera, textul, structura de suprafață de la care se coboară în straturile de adîncime. Ch. Mauron se deplasează deci în mod vizibil spre o abordare de tip imanent și intrinsec pe care autorul o vrea cît mai obiectivă. Mutația s-a petrecut datorită unei decantări salvatoare : „Toate aceste scheme... nu se aplică decît fanteziilor imaginative ; și sînt foarte departe de a le confunda pe acestea din urmă cu operele înseși, conștient elaborate. Pentru a trece de la unele la altele, trebuie trecute două praguri : proiecția asupra realului, expresia într-o limbă — și cine ar putea neglija importanța lor ?" [3]. Deci, deși opera este „grefată pe inconștientul autorului" și deși „la bază, structurile lor coincid" [4], aceste două nivele nu pot fi reductibile unul la altul. Opera rămîne o „ființă lingvistică", cu specificitatea sa, fiind născută din conjuncția mitului inconștient și a gîndirii conștiente și participînd astfel la două durate pe care le combină. Meritul lui Mauron este deci acela de a fi recunoscut esența lingvistică a operei, de a se fi sprijinit pe ea în elaborarea „tehni-

Scanned with OKEN Scanner

cii" sale de lectură, deşi a amînat mereu fertilizarea demersului său prin apelul la lingvistică, colaborare pe care a întrevăzut-o prin raportarea la lucrările statistice ale lui Guiraud.

Psihocritica între teorie şi practică

Demersul psihocritic este subîntins, după cum bine se ştie, de principiile psihanalizei — cea freudiană este net preferată celei jungiene, deoarece, susţine Mauron, opera fiind produsul unei individualităţi, arhetipurile inconştientului colectiv nu vor fi de mare utilitate în înţelegerea acesteia. Ele vor fi însă invocate atunci cînd cercetarea se va apleca asupra unui întreg gen (cel comic, de pildă) pentru a justifica repartiţia unor motive proprii comediei, de la o epocă la alta. Atunci cînd sfera se lărgeşte (ca în *Psychocritique du genre comique*) se face apel şi la alte coordonate teoretice impuse de terenul explorat, în speţă o mitologie a rîsului sau concepţiile bergsoniene pe care Mauron le vede, de altfel, în consens cu cele freudiene.

Terminologic, reîntîlnim toate clişeele psihanalizei: „transfer", „mase de energie", „complex", „pulsiune", „regresiune", „fantasmă" etc. S. Doubrovsky, încercînd o adevărată psihanaliză a textului mauronian, remarcă voinţa sistematică de a descrie fenomenele psihice în termeni fizici, printr-un limbaj „şozist" şi pseudoobiectiv care, printr-o veritabilă reţea de „metafore obsedante", trădează complexul psihanalizei [5]. Termenii tradiţionali — scriitorul şi omul — sînt înlocuiţi prin eul creator şi eul social care întreţin relaţii datorate existenţei unui fond inconştient comun, sursă a unui mit personal prin intermediul căruia inconştientul se manifestă în cele două ipostaze ale eului. Disocierea nu este nouă — a făcut-o şi Proust în *Contra lui Sainte-Beuve* sau Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* între eul poetic şi eul empiric. Originalitatea punctului de vedere mauronian stă în relaţionarea celor două ipostaze prin intermediul inconştientului cît şi în relaţionarea cu opera care, în structurile sale, reproduce

structurile inconștiente. Ca și în modelul generativ, s-ar putea vorbi de o structură de profunzime, căreia în suprafață îi corespunde o alta, cele două structuri fiind unite printr-o relație de transformare. Ceea ce justifică această comparație sînt și schemele grafice, reprezentările spațiale pentru care Mauron are o evidentă predilecție. Schema din *Phèdre* (p. 26) vizualizează procesul prin care fantasma inconștientă *se verbalizează* în pragul conștiinței, devenind „ficțiune conștientă" care generează apoi, la suprafața textului, diferite situații dramatice ale pieselor. Trecerea de la un nivel la altul se face deci prin cuvînt — de la un univers fantasmatic, unic și nedivizat, se trece la un univers lingvistic diversificat. Este, de altfel, ceea ce dă coerență operei unui scriitor, diferitele texte separate fiind traversate de un același curent psihic, ceea ce nu va fi lipsit de consecințe asupra tehnicii de lectură: „Fiecare tragedie își are *organizarea sa internă* și prin ea trebuie să încercăm să ghicim o *structură subiacentă*. În această *organizare de suprafață*, noi vedem, ca toată lumea: 1. Personaje. 2. Sentimentele de care sînt însuflețite și pe care le manifestă prin *cuvinte* și acte. 3. Sistemul de relații, figura de dans pe care tot acest ansamblu îl compune și care evoluează spre un deznodămînt. Ce va rămîne din toate acestea în *structura profundă?* Cum vom trece de la o aparență la alta? Diviziunile, relațiile uneia vor persista în cealaltă? Vom admite că Agripina corespunde unei părți *structural distincte* a inconștientului racinian, că Nero corespunde unei alte părți și că un antagonism le opune?" (s.n.) [6]. Aceste premise nu sînt extrase „din fapte și texte", așa cum prevedea programul psihocritic (articolul din 1958), ci formează o direcție de cercetare impusă textului *a priori* care, i se pare autorului, este „mai clar și mai onest" să fie comunicată cititorului dinainte. Imanentismul este astfel considerabil alterat — investigarea practică va fi obligată să se limiteze la cîmpul circumscris de premise, iar punctul de sosire va fi punctul de plecare, concluziile vor fi cele perceptibile din premisele introductive, opera de artă va fi oarecum obligată să devină o autocunoaștere inconștientă a inconștientului [7].

Scanned with OKEN Scanner

Practic, se procedează la o coborîre de la suprafață spre adînc, printr-o tehnică ce a îndreptățit apropierea metodei psihocritice de demersurile de tip structural. Această apropiere se justifică, de altfel, și prin faptul că investigarea, pentru Ch. Mauron ca și pentru poeticieni, nu are numai scopul de a descoperi specificitatea unui text sau a unui autor, ci și îmbogățirea metodologică, achiziții de ordin teoretic. Invocînd metoda experimentală a lui Claude Bernard, Ch. Mauron insistă asupra importanței unui balans perpetuu, a unui fructuos du-te-vino între datele practice și ipotezele teoretice.

Plecînd de la o „definiție empirică", conform caracterului experimental al metodei, Ch. Mauron stabilește etapele demersului său constituit din patru operații, ușor diferite, după cum se face psihocritica unui autor sau a unui gen.

1. Diferitele opere ale unui autor (și în cel mai bun caz toate operele acestuia) sînt *suprapuse* ca fotografiile lui Galton, ceea ce pune în evidență existența unor grupări de cuvinte („metafore") care în funcție de tonalitatea lor afectivă formează rețele de asociații constante, trăsături structurale obsedante. Rețelele se stabilesc independent de subiectele fiecărui text. Mauron recunoaște că vocabularul și ideile exprimate sînt alese în mod conștient, dar consideră rețelele de natură inconștientă, ele constituind „o structură autonomă față de structurile conștiente" (față de sintaxă, de pildă). Rețeaua obținută este un alt text, un fel de proto-poem sau de pre-text, prezent oarecum filigranat în textul propriu-zis, acesta din urmă fiind de fapt o transformare a primului. Modul de existență a pretextului în text, independent față de linearitatea sa sintagmatică și de structura sintactică, ar putea fi apropiat de diseminarea paragramatică a semnificatului în substanța semnificantului, fenomen studiat de Saussure și de Zumthor (pe terenul poeziei medievale).

Suprapunerea depășește simpla comparare a textelor, juxtapunerea lor, practicată de Mauron în lucrările anterioare definirii metodei psihocritice. Prin aceasta, autorul modifică total prima operație a criticii literare —

Scanned with OKEN Scanner

lectura, întrucît pentru el, „a citi înseamnă a recunoaște între cuvinte, sisteme de relații". Aceste sisteme se extind și la relațiile între texte și o astfel de lectură intertextuală practicată de Mauron a stîrnit entuziasmul poeticienilor [8].

2. Faptele constatate în prima etapă sînt supuse unui studiu calificat drept „muzical": studiul temelor, al grupărilor și al metamorfozei lor de la un text la altul: „În acest ansamblu [totalitatea pieselor lui Racine], considerat ca o *partitură*, *temele obsedante* și o evoluție vizibilă ne vor revela o *schemă* care va fi considerată drept ipoteză de lucru. Corespondențele astfel stabilite, de la piesă la piesă, de la personaj la personaj, ne vor permite să ne imaginăm o primă repartiție a energiilor pe schemă și apoi un prim desen al structurii inconștiente". (s.n.) [9]. Modul de relaționare a textelor este același, fie că e vorba de poeme (Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry), fie de opere dramatice (Racine, Corneille, Molière). În ambele cazuri se întrevede concepția mauroniană a psihicului stratificat, posibilitatea de coborîre pe o scară verticală, de la un nivel la altul, fără ca mecanismul de trecere prin diferite etape să fie însă prea clar. Coerența structurală constatată la nivelul textual este atribuită relativei permanențe a structurii intrapsihice. Această structură se exprimă prin *figuri mitice*, „prinse într-un joc de forțe, personaje ale unei situații dramatice mobile". Este ceea ce Ch. Mauron numește *mit personal*, adică „o situație dramatică internă, personală, fără încetare modificată de reacția la evenimentele interne sau externe, dar persistentă și putînd fi recunoscută". Confruntarea rezultatelor psihocriticii cu cele ale criticii clasice dovedește convergența lor.

Demersul mauronian ar fi putut furniza elemente utile stilisticii, dacă investigația nu s-ar fi limitat la „metafore" și s-ar fi extins și la alte aspecte ale limbajului poetic. Inițiatorul psihocriticii nu vorbește despre stil, nici despre „figuri", în sens retoric, dar concepția sa implicită în acest sens este foarte apropiată de cea exprimată de Barthes în *Gradul zero al scriiturii* — stilul, spre deosebire de scriitură, nu implică o alegere,

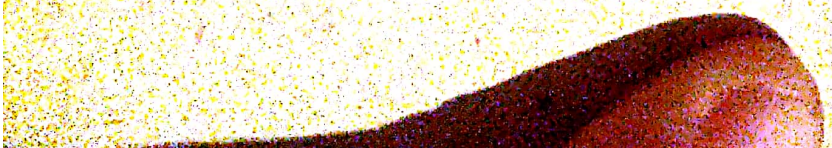
Scanned with OKEN Scanner

nu este rezultatul unei reflecții, ci este o dimensiune verticală, cu rădăcinile în mitologia personală a scriitorului, în amintire, chiar în anumite particularități biologice [10].

3. Mitul personal și avatarurile sale sînt interpretate ca o expresie a personalității inconștiente și a evoluției sale. În articolul din 1958, autorul preciza că această interpretare va fi făcută din unghiul gîndirii psihanalitice.

4. Ca o contra-probă, se verifică în biografia scriitorului exactitatea acestei imagini a personalității inconștiente, comună, cum s-a văzut, omului și scriitorului. „Controlul" se face prin raportare la alte documente decît opera : scrisori, jurnale intime, amintiri, relatări ale prietenilor și cunoștințelor sau de multe ori (Mallarmé, Racine)- prin apelul la texte care nu mai sînt considerate ca fiind reprezentative pentru autorii respectivi : scrieri de adolescență, variante, proiecte. În această etapă a cercetării se păşeşte deci mult în extra-literar, iar granițele dintre eul social și eul creator, alteori atît de invocate, sînt practic anulate. Ch. Mauron nu este, de altfel, întotdeauna consecvent cu traiectoria propriei sale cercetări — în *Mallarmé par lui-même* (1964, deci după teoretizarea psihocriticii) se pornește de la aceste date biografice și nu de la texte.

Pentru a sintetiza, drumul parcurs este deci următorul : text, „metafore" → rețele → figuri → situații dramatice (mit personal) → personalitate inconștientă → control în viața scriitorului. Cele patru operații ale psihocriticii s-ar putea reduce deci la o dublă mișcare : 1) analiza „tematică" în sensul reperării și relaționării elementelor formale (cuvinte, asocieri, personaje) ; 2) interpretarea datelor obținute sau, pentru a folosi cuvintele lui S. Doubrovsky, „trecerea de la structura la geneza temelor, de la explicitare la explicare". Pentru Doubrovsky, această trecere echivalează cu o „pervertire radicală" a scopurilor psihocriticii, cu o răsturnare a metodei, cu o anihilare a propriului obiect. („Or, în măsura în care psihocritica renunță să-și mai descrie obiectul, pentru a încerca să-l explice, îl volatilizează. Nu aprofundează structurile pe care le descoperă, ci le dizolvă în mișcarea unei interpretări care, în loc să se concentreze asupra unui obiect, se dispersează în toate direcțiile, în căutarea unui sens ascuns, a unui mesaj cifrat, a unui mit personal. Ea nu mai este o critică a operei, ci o critică a criticii, o critică a interpretării, o critică a hermeneuticii"). Pentru Doubrovsky, psihocritica este o critică a criticii, o critică a interpretării, o critică a hermeneuticii.



peră, ci pur și simplu le distruge".) Nu putem fi de acord cu S. Doubrovsky că prin această trecere de la un palier la altul, psihocritica își trădează scopurile și distruge structurile stabilite inițial. Și aceasta pentru motivul că psihocritica nu este un „structuralism genetic" asemănător cu cel al lui L. Goldmann, așa cum îl califică Doubrovsky. Psihocritica rămîne *psihocritică* și trecerea de la inventar la interpretare este perfect normală în coerența sistemului său. Obiectul psihocriticii nu este distrus pentru că acest obiect este tocmai surprinderea modului de manifestare a personalității inconștiente în textul literar. Este un mod de a concepe literatura, un tip de lectură printre altele. Obiectul său nu este o simplă descriere a structurilor; acestea sînt doar o etapă, un punct de plecare al investigării. Concluziile la care se ajunge (Doubrovsky: „interpretări simplificative și abuzive") contravin desigur viziunii structurale, pentru că transgresează domeniul de investigare al acesteia. Reacțiile potrivnice au venit din faptul că primele etape se pot suprapune demersului structural (dar „pur metodologic") pentru că de fapt ele îl implică, pe cînd ultimele etape trimit în mod expres la un domeniu, dacă nu proscris, cel puțin voluntar neglijat de demersul structural — cel al „biografiei". Există poziții extremiste, care făcînd din structuralism un pat al lui Procust, resping tot ce nu se pliază dimensiunilor sale, precum există altele care integrează punctul de vedere psihanalitic printre alte modalități de lectură, în speranța ajungerii la o lectură „totală".

Ceea ce s-ar putea mai degrabă reproșa metodei mauroniene ar fi faptul că nu în toate cazurile pot fi respectate integral etapele. Modelul psihocritic păcătuiește prin lipsa de circumscriere a ariei sale — atunci cînd se recunoaște „parțial", atributul nu se referă la imposibilitatea generalizării sale. Această imposibilitate se datorează mai multor factori, dintre care menționăm cîțiva: a) Suprapunerea nu este posibilă dacă se abordează *un singur* text. Demersul psihocritic obligă la abordarea operei în totalitate. Și dacă opera se reduce la un singur text (Alain-Fournier) cum se ajunge la

Scanned with OKEN Scanner

mitul personal ? b) În toate cazurile studiate de Mauron, se ajunge la un mit personal implicînd o stare conflictuală (figurile sînt faste și nefaste) reductibilă la complexul oedipian. Dar exemplele autorului sînt privilegiate din acest punct de vedere, ele ofereau dinainte elementele necesare unei astfel de interpretări. c) Este prea limitativ să se reducă întreg universul unui creator la *un* mit personal, cam același în toate cazurile. S-ar putea vorbi, cu mai mult profit, credem, de o sumă de mituri personale subiacente operei, deci de o *mitologie personală*, formată fie din mituri preexistente personalizate, fie din mituri create de autorul respectiv. d) De foarte multe ori, apelul, cu titlu de control, la datele biografice, nu este posibil, din lipsa informațiilor (literatura medievală, de exemplu).

Opera și genul

În ciuda tuturor reproșurilor care i s-au făcut, psihocritica se departajează net de „critica biografică" și, între anumite limite, se înscrie printre demersurile de tip textual și intrinsec. Și aceasta pentru că printre toți factorii care condiționează opera, cel lingvistic este preponderent : „orice operă de artă este în funcție de trei variabile : surse exterioare, sursa interioară, limbaj. Nu putem neglija pe nici una din cele trei ; finalmente, ceea ce contează este interrelația lor ; dar ultima ni se pare cea mai importantă. Dacă Mallarmé nu ar fi omul care a primit versul francez de la Baudelaire și l-a transmis lui Valéry, n-aș scrie această carte". [11] De aici pînă la afirmația că „literatura este limbă", pe care au făcut-o structuraliștii, nu este decît un pas. Opera este deci pentru Mauron „o ființă lingvistică", obiect de comunicare între eu și non eu, compensînd solitudinea personală, și studiul evoluției unui destin poetic (ca în *Mallarmé par lui-même*) înseamnă în primul rînd studiul modului de „ajustare a limbajului la un mit personal". De aici și etapele menționate — cea mai bună poartă de intrare într-o mitologie interioară fiind limbajul, considerat uneori ca o „claviatură".

Scanned with OKEN Scanner

Dat fiind că Mauron caută recurența structurală de la un text la altul, lectura unuia singur este neconcludentă. Opera unui scriitor trebuie considerată în totalitate, numai astfel fiind perceptibilă unitatea și coerența, dincolo de diversificarea aparentă. Analiza „muzicală" pe care o practică Mauron nu se poate face decît considerînd toate, sau majoritatea textelor unui autor (ceea ce convine unor scriitori, mai puțin altora) deoarece una și aceeași structură invariantă le organizează pe toate. Este, de altfel, un adevăr recunoscut și semnalat, în termeni diferiți sau similari, și de alți autori care constată în opera fiecărui scriitor existența unei *dominante* condiționînd alegerea și organizarea elementelor la diferite nivele.

Uneori, suprapunerile de texte se pot extinde la suprafețe și mai largi: „Să suprapunem tot Molière și tot Plaut" ni se spune în *Psychocritique du genre comique* (pp. 57—58), pentru că unul din scopurile lui Mauron este acela de a ajunge la o psihocritică a genurilor. El a încercat astfel o psihocritică a romanului în articolul *Manon Lescaut et le mélange des genres* sau în studiul consacrat personajelor lui Hugo [12], în care a practicat suprapunerea tuturor dramelor și romanelor lui Victor Hugo, lăsînd la o parte operele poetice. O psihocritică a romanului ar putea oferi rezultate interesante și o cunoaștere mai profundă a operelor. În acest caz, psihocritica ar trebui să studieze pe de o parte situațiile dramatice, ca pentru operele teatrale, pe de altă parte metaforele obsedante, ca pentru operele poetice.

O psihocritică a genului epic s-ar putea reconstitui din studiile consacrate poemelor epice ale lui Mistral, în care Mauron studiază trecerea de la o figură mitică la un mit personal. Demersul folosit îl apropie de metodele statistice. Printr-un studiu cantitativ, autorul stabilește tabele din care se poate distinge pentru fiecare figură numărul de cuvinte care atribuie acesteia efecte de dragoste sau ură, bucurie sau durere. Distribuția numerică a termenilor sugerează, după opinia autorului, „imaginea pe care eul central și-o face despre sine în apărarea sa împotriva angoasei [13].

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai reușită experiență este însă cea făcută pe teren dramatic. Psihocritica genurilor implică desigur ajustări ale metodei. Pe de o parte, trăsăturile obsedante nu mai sînt ale unui individ, ci ale unor texte aparținînd unor autori și epoci diferite, pe de altă parte, personalitatea inconștientă nu mai poate fi luată în considerare decît în măsura în care elementele sale sînt comune unui mare număr de indivizi ai unei aceleiași culturi. Aspectele lingvistice ale textelor vor fi estompate, cercetarea fiind centrată pe motive și teme. Figurile și situațiile mitice vor fi mai degrabă arhetipice, în sensul dat de Jung termenului, și comune unor vaste grupuri umane — realitatea colectivă o va înlocui pe cea individuală. Mitologia personală devine în cazul genului comic o mitologie a rîsului. Psihocritica genurilor se poate realiza, după părerea lui Mauron, deoarece este perfect posibil să se ajungă la „definiția psihologică" a unui gen. Studiul nu se va opri asupra unui autor oarecare, ci asupra punctelor de coincidență involuntare între texte semnificative". [14] *Psychocritique du genre comique*, analiză a teatrului comic și nu a teatrului în general, va fi o incursiune cu punctul de plecare și de sosire în Molière, propunîndu-și să găsească structurile obsedante și situațiile-cheie ale genului comic. Nu o clasificare a temelor îl interesează pe Mauron ci motivul persistenței lor de la o epocă la alta, motivația clișeelor comice, ceea ce implică în bună măsură și o psihanaliză a publicului care rîde mereu de aceleași lucruri. Se ajunge la concluzia că teatrul comic se construiește pe opoziția dintre principiul realității și principiul plăcerii și, dată fiind funcția terapeutică a rîsului, esența sa este o „fantezie de triumf" care acoperă un mit angoasant.

Abordate din această perspectivă psihanalitică, tragedia și comedia sînt de esență comună pentru că, după Mauron, poeții comici cît și cei tragici au aceleași exigențe creatoare și se supun acelorași legi psihologice. Conflictul comun al tragediei și comediei este cel oedipian, dar dacă tragedia exprimă culpabilitatea și comedia triumful, aceasta se explică printr-o răsturnare a culpabilității: „În realitate, fiul este cel care ar vrea să

Scanned with OKEN Scanner

tulbure dragostea părinților. Prin răsturnare, tatăl este deposedat de atributele sale și degradat la starea de fiu. Tatăl în comedie trebuie întotdeauna să piardă. Mecanismul este cel al maniei. În ambele cazuri, eul, eliberat de tirani, se dezlănțuie în beția glumei și a comicului". [15]

În ceea ce privește tragedia, studiul se limitează la Racine și Corneille, dar concluziile sînt de multe ori generalizabile, mai ales în ultimul studiu al autorului, *Phèdre ou la situation dramatique*. Suprapunerea tuturor tragediilor raciniene conduce la stabilirea unei scheme în care Greimas recunoaște un model actanțial formînd un sistem stabil echivalent cu mitul personal. [16] Această situație dramatică dinamică se bazează pe corelația dintre anumiți factori ficși (fixație maternă) și alții de mișcare : efortul fiului de a se detașa de obsesia maternă și de a realiza o altă dragoste și evoluția eu-lui sub formă de metamorfoză gradată a dublului.

Unul din punctele de sprijin ale cercetării mauroniene este noțiunea de *situație dramatică* pe care se construiește în totalitate studiul despre *Phèdre*. Fără a da o definiție strictă a situației dramatice, Mauron se apropie mult de accepția dată de Souriau termenului. [17] În jurul unui personaj-pivot, centru de gravitate a situației dramatice, un anumit raport de forțe determină o anumită dispoziție structurală a celorlalte personaje între care se stabilește o legătură funcțională : „Din acest punct de vedere, întotdeauna drama ne apare ca un sistem de forțe, un nod de dorințe și obstacole". [18] Situația dramatică este în concepția lui Ch. Mauron de două tipuri : momentană sau dominantă, deci proprie unei piese în totalitate. Aportul lui Ch. Mauron rămîne totuși inferior celui al lui Souriau, o întreagă devenire ulterioară a confirmat-o de altfel, deoarece în psihocritică termenul de „situație dramatică" rămîne ambiguu, ea fiind proprie unui text dramatic dar și unui conflict intrapsihic echivalent cu un mit personal. Cu toate punctele discutabile ale sistemului mauronian, trebuie recunoscut autorului meritul de a fi contribuit considerabil la stabilirea unor trăsături ale limbajului dramatic și la definirea noțiunii de personaj care dintr-un simplu

Scanned with OKEN Scanner

nume propriu devine o clasă de personaje, investit cu un anumit rol într-un context conflictual — este cu alte cuvinte un actant.

Delimitări și convergențe

Din cele spuse pînă aici rezultă unele raportări posibile ale psihocriticii la alte modalități de investigare a literaturii, contemporane sau anterioare, față de care aceasta își definește strict locul. Psihocritica nu este nici critică psihanalitică-medicală, nici critică biografică, dar înglobează elemente furnizate de acestea. Psihocritica se recunoaște ea însăși parțială și, neintenționînd că înlocuiască „critica clasică", vine să o întîlnească pe aceasta pentru o mai bună înțelegere a textului literar, prin luminarea unor spații ignorate pînă la ea. Evident este faptul că dintre toate tendințele critice crescute din psihanaliză, psihocritica a stîrnit cel mai viu interes și s-a bucurat de cea mai largă audiență. Fie că a fost primită cu rezerve (Roger Fayolle, Raymond Picard) sau salutată ca o contribuție incontestabilă la sesizarea mai exactă a fenomenului literar, psihocritica nu a fost o tentativă efemeră, rămasă fără ecou. Polivalența psihocriticii, capacitatea sa de a intra în rezonanță cu alte orientări, vine din faptul că aceasta inovează pe un dublu plan : acela al domeniului investigat (inconștientul manifestat în creație) cît și al tehnicii de investigare. Aceasta din urmă o apropie, după cum sugeram mai sus, de demersurile de tip structural care nu au rămas de altfel indiferente la aportul metodologic al psihocriticii. Cuvintele „structură" și „relație" sînt adevărate „metafore obsedante" ale textelor lui Ch. Mauron. Ca și la structuraliști, se observă o netă dominantă spațială a vocabularului psihocritic : construcție, șarpantă, arhitectură, schemă, nivel, etc. Vorbind despre metoda psihocritică, Greimas vede în operația de stabilire a rețelelor, o acțiune de „conducere și organizare a funcțiilor". Rețelele izolate de Mauron în suprafața aparent haotică a textului relevă coeziunea

sa internă și din acest punct de vedere ele se pot alătura izotopiilor din semantica structurală, definite, după cum se știe, ca iterația unei unități lingvistice. Ca și în cazul izotopiilor, ceea ce unește elementele rețelelor lui Mauron, nu reprezintă altceva decît niște seme comune.

În ceea ce privește prima componentă, metoda mauroniană intră în concurență inevitabilă cu psihanaliza bachelardiană, cît și cu diferitele tipuri de „tematisme": G. Poulet, J.-P. Richard, J. Starobinski, față de care Ch. Mauron își delimitează de altfel foarte ferm poziția.[19] Este ceea ce-l determină probabil pe Roland Barthes[20], care recunoaște în cercetarea lui Mauron o „excelentă psihanaliză a lui Racine", să-i grupeze pe acești autori în perimetrul „criticii de semnificație", caracterizată prin aceea că se axează pe semnificatul operei literare, pe care într-un fel sau altul îl *numește*, fără ca relația cu semnificantul să se degajeze cu claritate. Din acest punct de vedere, psihocritica a fost cel mai des raportată la critica sociologică a lui L. Goldmann. S-a ajuns chiar să se afirme, ceea ce este abuziv, că cele două sisteme își corespund perfect, ele fiind diferite doar prin modul de a concepe sursa operei și procesul de creație.

Cît privește posibilele raporturi ale psihocriticii cu lingvistica, acestea ar fi putut fi extrem de fertile dar, deși Ch. Mauron nu ignora importanța acestei întîlniri, el opune între paranteze, probabil din cauza importanței proiectului: „Pentru noi, problema criticii este aceea a interacțiunii a trei științe: istorie, psihologie, lingvistică. Să o lăsăm pe această din urmă: relațiile sale cu psihocritica ar putea fi stabilite plecînd de la lucrările statistice ale lui Guiraud, dar un astfel de studiu rămîne de făcut".[21]

Psihocritica, sistem critic coerent și bine argumentat, exemplificat cu subtilitate de Ch. Mauron pe textele cîtorva dintre cei mai reprezentativi scriitori francezi, dar extensibil și la alții, rămîne cu meritele și limitele

Scanned with OKEN Scanner

sale, un moment de incontestabilă importanță în evoluția criticii contemporane. Este un progres spre științific, obiectiv, intrinsec, fără a se distruge însă, prin formalizări exagerate, specificitatea fenomenului literar.

NOTE

1. În acest sens v. I. Crețulescu, *Critica psihanalitică* în vol. *Analiză și interpretare*, Buc., Ed. șt., 1972; A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973; S. Bratu, *De la Sainte-Beuve la noua critică*, Buc., Univers, 1974; R. Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Buc., Univers, 1975. Paginile consacrate de către S. Doubrovsky în *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Mercure de France, 1966 (trad. rom., Univers, 1977) psihocriticii depășesc această optică pur descriptivă, fiind un pertinent examen critic al metodei, pe alocuri polemic și ironic, prin „psihanalizarea psihanalizei" pe care o propune (p. 156 și urm.).
2. Pentru istoricul relațiilor dintre psihanaliză și literatură, pe teren francez, v. A. Clancier, *op. cit.* și capitolul consacrat criticii psihanalitice în această lucrare. Pentru o foarte judicioasă examinare a acestui raport, cu punerea în evidență a limitelor sale, v. J. Starobinski, *Psychanalyse et littérature* în *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 (trad. rom., Univers, 1974).
3. Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, p. 132.
4. Ch. Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Paris, José Corti, 1969, p. 177.
5. S. Doubrovsky, *op. cit.*, trad. rom., p. 157. Terminologia psihanalitică a fost, de altfel, principalul obstacol în recunoașterea acesteia ca știință. Este ceea ce și Greimas reproșează psihanalizei — lipsa unui metalimbaj metodologic univoc și coerent (*Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 191).
6. Ch. Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 33.
7. Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 177.
8. T. Todorov, *Comment lire ?* în *Poetique de la prose*, Seuil, Paris, 1971; G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire* în *Figures*, I, Seuil, 1966 (1976).
9. Ch. Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 24.
10. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953 (1972): „sub numele de stil se formează un limbaj autarhic care nu coboară decît în mitologia personală și secretă a autorului, în acea hipofizică a cuvîntului unde se formează primul cuplu al cuvintelor și lucrurilor, unde se instalează o dată pentru totdeauna marile teme verbale ale existenței sale". (p. 12).
11. Ch. Mauron, *Mallarmé par lui-même*, Seuil, Paris, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

12. *Manon Lescaut et le mélange des genres* în „Actes du Colloque sur l'Abbé Prévost", déc., 1963, publ. de „Annales de la Faculté des Lettres", Aix-en-Provence, Crap, 1965; *Les personnages de Victor Hugo, étude psychocritique*, vol. II al ediției cronologice din *Oeuvres* de V. Hugo, Paris, Club français du Livre, 1967.
13. Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1962, p. 199.
14. Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, op. cit., p. 16.
15. Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 59.
16. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 189.
17. E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
18. Ch. Mauron, *Phèdre*, Paris, Corti, 1968, p. 15.
19. Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 26 și urm.
20. R. Barthes, *Littérature et signification* în *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
21. Ch. Mauron, *Phèdre*, ed. cit., p. 143.

MARINA MUREȘANU–IONESCU

Scanned with OKEN Scanner

DE LA PSIHANALIZĂ LA FENOMENOLOGIA IMAGINARULUI : GASTON BACHELARD

Personalitatea lui Gaston Bachelard este, fără îndoială, una dintre cele mai uimitoare și mai pline de atracție pe care le-a dat Franța secolului nostru : un caz rarisim de largă și profundă putere cognitivă, care s-a aplicat atît științelor exacte cît și disciplinelor umaniste cu fervoarea specifică oricărei conștiințe de specialist autentic.

Existența sa de Proteu modern ar putea fi evocată succint sub forma unei suite creatoare de trei decade și jumătate, în care preocupările predominante s-au manifestat alternativ. Astfel, între 1928 și 1938, s-au situat pe primul plan lucrările sale de filozofie — cele mai multe avînd ca obiect progresul științelor exacte ; în deceniul următor, au apărut — pînă în 1948 inclusiv — opere dedicate imaginației creatoare, cercetată prin prizma unei psihanalize a elementelor ; alți circa zece ani consemnează apoi, din nou, cu precădere, diferite sinteze de concepție filozofică — a căror încununare o reprezintă *Materialismul rațional* (1953) ; în sfîrșit, după 1957, ultimii ani de existență ai polihistorului vor fi consacrați imaginației, considerată însă dintr-un unghi fenomenologic. Această curioasă „pendulare" spirituală nu trebuie să fie înțeleasă totuși la modul absolut : de fiecare dată, a fost vorba doar de o trecere pe plan secundar a intereselor precumpănitoare din perioada anterioară ; cel puțin așa rezultă din numărul și ponderea volumelor sau articolelor care le reprezintă.

Continuitatea în diversitate pare să fi fost însăși legea de conduită a acestei personalități — frapantă, în plus, și printr-o modestie și o simplitate ce îi accentuează, în mod firesc, adevărata măreție umană. Mărturisirile tuturor celor care l-au cunoscut sînt elocvente [1] și ceea ce ele ne dezvăluie despre savantul și omul Bachelard ne apare și mai puțin indiferent după ce îi pătrundem felul particular de a gîndi.

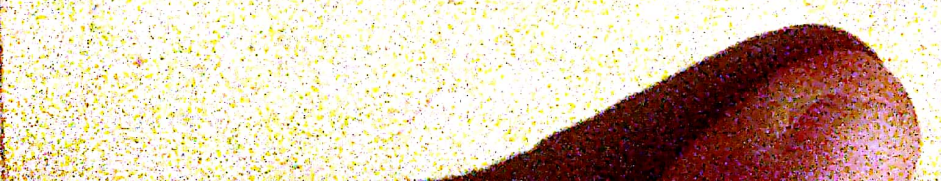
Modul bachelardian de a pune problemele a fost determinat, înainte de toate, de familiarizarea sa cu științele exacte, cu istoria și filozofia lor. Preocupările sale au gravitat, în esență, în jurul cunoașterii umane; unghiurile din care a privit-o au fost însă constant reînnoite, fiindcă optica lui Bachelard presupune, prin definiție, mobilitatea. Sublinierea neobosită a caracterului relativ și tranzitoriu al cunoștințelor științifice (inclusiv al celor mai recente), punerea cu încăpățînare sub semnul întrebării a tot ceea ce se consideră ca fiind „general acceptat" (îndoială metodică, prețuită ca primă condiție a omului de știință) sînt trăsături care nu i-au împiedicat totuși pe cei mai atenți cercetători ai operei bachelardiene să-i recunoască o anumită constanță, pe deasupra tuturor înnoirilor. Jean Lacroix, Paul Ginestier, Vincent Therrien, Marcel Schaettel, E. Mary McAllester sau Vasile Tonoiu ilustrează, în lecturile lor, orientări diferite; cu toate acestea, ei s-au oprit la concluzii destul de asemănătoare cu referire la *unitatea de fond* a gîndirii lui Bachelard.

Firește, cel dintîi adevăr admis de toți cititorii săi a fost alternarea între polul gîndirii științifice și acela al imaginației poetice — poli între care Bachelard excludea orice posibilitate de confuzie. „Un studiu aprofundat al întregii sale opere — observa Mary McAllester — ne-a convins totuși că această unitate există, că ea îi este, dealtminteri, fundamentală. De sigur, nu vrem să sugerăm că științele și poezia ar fi identice, după Bachelard; el o neagă și noi o negăm împreună cu dînsul. Această unitate există mai degrabă pe planul valorilor, al celor ce se exprimă net sau care se lasă întrezărite prin limbajul pe care îl acumulează". [2] Pentru Mary McAllester, imaginea centrală și

general orientativă a gîndirii lui Bachelard ar fi aceea a „inducției" de tip electric ; pe de altă parte, pentru J. Lacroix, locul geometric al „unității" îl reprezintă conștiința specifică a solitudinii care l-ar fi determinat pe filozof să caute „acces la oameni și la lucruri" [3]. Vincent Therrien (spiritul cel mai analitic dintre toate cîte s-au apropiat de opera critică a lui Bachelard) apreciază că întreaga „estetică concretă bachelardiană", pe care o subîntinde o etică dinamică, se întemeiază pe o teorie a cunoașterii „în care imaginația se vede investită cu o importanță superioară aceleia a rațiunii" [4]. Mai sensibil totuși la ideea de alternanță — întocmai ca și Paul Ginestier — V. Tonoiu descoperă unitatea operei într-un fel de „hedonism secund", care ar consta în genul particular de *lectură* a lui Bachelard ; prin intermediul acesteia, el și-a retrăit „propriile-i tentații de a fi savant sau poet" [5].

Este cunoscut îndeobște că filozoful Bachelard a valorificat, în opera sa, unele idei ale lui Bergson sau ale lui Jung, ale lui Brunschvicg sau Husserl ; el a procedat însă într-un fel care îi era caracteristic : a reexaminat atît de circumspect diversele poziții „stimulative", încît a ajuns, nu o dată, la răsturnarea lor. Așa se face că el susține, într-o formă care îl depărtează sensibil de bergsonism, șansele inteligenței de a atinge diferite date ale realului, și afirmă (cum a subliniat J. Lacroix) că unica realitate a timpului nu este „durata", ci „clipa" [6] : ea este „tragică" fiindcă dispare, dar totodată „fecundă", pentru că face loc alteia și, ca atare, progresului. Dar dacă „spiritul de finețe" al gîndirii bergsoniene — promovat adesea de metafore cuceritoare, ce nu pot fi acceptate însă și ca „argumente" — nu i-a inspirat lui Bachelard deplină încredere, nici cel „de geometrie" nu i s-a părut demn de absolutizat. Unicul demers gnoseologic important pe care l-a reținut din gîndirea matematică a fost acela al *aproximării* (constituind tocmai una dintre „valorile" recunoscute de Mary McAllester în opera lui) [7].

Împotriva încrederii pozitiviste în experiență, Bachelard a afirmat, în mai multe rînduri, rolul gîndirii creatoare, nedogmatice — capabilă să formuleze pro-



iecte noi ; dar o asemenea poziție nu l-a transformat într-un adversar cu orice preț al empiriei, ori într-un adept al raționalismului de școală. De fapt, poziția raționalismului „prospector" pe care l-a inițiat Bachelard s-a dovedit a fi una dintre cele mai greu de apărat, întrucît era plasată între două tabere și într-un dezacord continuu cu ambele părți. „Raționalismul activ se opune atît tezei empiriste, după care ideea este doar un rezumat al experienței... cît și filozofiei platoniciene, care consideră că ideile decad prin aplicarea la lucruri", constata Vasile Tonoiu [8]. Căutarea unei „căi proprii" constituie preocuparea definitorie din *Le matérialisme rationnel* ; deși modern, deși respinge orice realism naiv, acesta nu izbutește totuși să concorde cu materialismul dialectic ; pe de altă parte, materialismul rațional bachelardian caută să se refuze idealismului și metafizicii.

Oricum, nu se poate neglija faptul că argumentația lui G. Bachelard în favoarea rolului ce revine matematicii în gîndirea modernă, ori în favoarea unității interne dintre materie și energie, a fost remarcată și utilizată de unii dialecticieni materialiști, care au relevat, cu acest prilej, diferite întîlniri simptomatice ale unor raționamente bachelardiene cu acelea ale clasicilor marxismului [9]. Particularitatea cea mai semnificativă a „materialismului rațional" rămîne adeziunea sa consecventă la progresul gîndirii științifice, realizabil printr-o neîncredere statornică în aparențele pe care ni le recomandă observația (și cu atît mai puțin „convingerile" noastre) și printr-o neobosită propunere de noi „aproximări" raționale. De aceea fuziunea matematică a spațiului și a timpului (în ciuda reprezentărilor curente, care le disociază), ca și victoria relativismului einsteinian asupra fizicii newtoniene au fost mereu pretexte de adevărată încîntare pentru Bachelard, fervent admirator al rațiunii capabile nu numai să o ia înaintea experienței, dar și să se depășească.

Starea permanentă de neîmpăcare cu sine și nevoia de reproiectare creatoare a ideilor — fie și cu riscul inconsecvențelor, al vagului ori al paradoxurilor (de genul acelui „subiectivism obiectiv" la care s-ar ajunge

Scanned with OKEN Scanner

prin „cultura obiectivității" [10]) — caracterizează în aceeași măsură pe filozoful științelor și pe poeticianul elementelor Gaston Bachelard. El și-a legitimat atitudinea, între altele, printr-o frază din *La psychanalyse du feu* (ce reformulează o poziție exprimată și în *La formation de l'esprit scientifique*): „Trebuie ca fiecare să caute să distrugă în sine însuși aceste convingeri nediscutate. Trebuie ca fiecare să învețe să scape de înțepenirea obișnuințelor spiritului, formate în contactul cu experiențele familiare. Trebuie ca fiecare să-și distrugă filiile, complezențele pentru intuițiile prime, cu și mai multă grijă decît fobiile" [11].

Paul Ginestier descoperea — cu oarecare satisfacție — că dialectica lui Bachelard nu se identifică cu cea marxistă, întrucît, în măsura în care poate fi vorba de ideea de progres, acesta nu ar implica la cel ce a scris *Le pluralisme cohérent de la chimie moderne* un sens istoricist de spirală și ascensiune, ci — cel mult — o succesiune alternantă „de la divers la uniform, pentru a reveni apoi de la uniform la divers" (după cuvintele lui Bachelard însuși). În configurația generală a gîndirii sale, nu vedem însă cum s-ar mai justifica apariția noului în fiecare „proiect", dacă filozoful ar concepe totul numai ca o necontenită oscilație între aceleași alternative; este de presupus că și uniformul și diversul erau subînțelese de Bachelard ca fiind de fiecare dată altele. Și mai puțin plauzibilă încă ne apare pledoaria lui P. Ginestier în sensul unei deosebiri de esență între calitatea negației în accepția lui Bachelard și în dialectica materialistă, pornind de la faptul că filozoful vorbea, în *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, despre „negația fină" ca despre o „negație parțială" a omului de știință, singura care „te face să gîndești" (spre deosebire de „negația masivă a logicianului" care nu poate servi decît la discuții [12]). P. Ginestier neglijează faptul că negarea dialectică este tocmai una ce nu anulează decît o parte a rezultatului negației precedente și că Bachelard a practicat-o în acest fel — chiar dacă el nu poate fi prezentat global ca un dialectician marxist.

Cînd s-a lăsat sedus de mirajul celei de „a treia căi", Bachelard a făcut-o perfect conștient de riscurile

la care se expunea: „...problema gîndirii ştiinţifice moderne este, din nou, o problemă filozofică intermediară. Ca pe vremea lui Abélard, am vrea să ne fixăm noi înşine pe o poziţie de mijloc, între realişti şi nominalişti, între pozitivişti şi formalişti, între partizanii faptelor şi partizanii semnelor. Ca atare, ne oferim criticii din toate părţile" [13]. Una din plăcerile cele mai gustate de „noul Abélard" se datora tocmai acestei situaţii precare de „unus contra omnes" — Bachelard manifestîndu-se pe terenul ideilor ca un „contestatar" înnăscut; altminteri, omul însuşi a fost de o politeţe şi de o delicateţe sufletească devenite, cu timpul, proverbiale.

Ca promotor al unui intelectualism de factură originală — al *suprarafionalismului* (1936) — Bachelard trebuia să devină şi profetul imaginaţiei creatoare. Suprarafionalismul presupunea, în actele sale prospective, o puternică activitate imaginativă, întrucît intenţiona să redea „raţiunii umane funcţia sa de turbulenţă şi de agresivitate"; nu este un pur hazard faptul că André Breton şi Paul Eluard s-au grăbit să preia conceptul de suprarafionalism ca pe un „complement necesar" al suprarealismului. Filozoful care a oscilat între ştiinţe şi arte, căutînd să le delimiteze cît mai clar pe unele de celelalte, s-a dovedit a fi mai ales *un poet* şi dotat, ca atare, cu o excepţională sensibilitate faţă de orice act creator. Poet al imaginarului şi al reveriei, el a prelungit, pe terenul unei estetici şi critici originale, tendinţe aparente la promotorii suprarealismului şi ai gîndirii psihanalitice. Metaforele sugestive, descoperite în poemele înaintaşilor sau ale contemporanilor (consacraţi sau nu), au fost constant preţuite de Bachelard cu intuiţia şi rafinamentul unui adevărat confrate. Dealtminteri, el nici nu şi-a arogat vreodată alt merit decît acela modest (la prima vedere!) de a fi *un cititor* — întreaga sa operă constituind, de fapt, instaurarea unui nou mod de *lectură în profunzime* (atent analizat de Marcel Schaettel [14]).

Pentru Gaston Bachelard, sursa şi însăşi raţiunea de a fi a poeziei este *imaginea*. Ea desparte vorbirea poetică de cea obişnuită; de factura sa nouă — şi înnoitoare — de dinamica imaginii, de rezervele ei meta-

Scanned with OKEN Scanner

morfice depinde, în chipul cel mai strict, calitatea însăși a oricărui poem. Dar dacă despre modurile de a fi ale imaginației poetice Bachelard ne-a revelat lucruri uimitoare, nemaiîntîlnite pînă la el — și cu multiple ecouri în întreaga nouă critică franceză — el nu ne-a arătat nicăieri, cu toată limpezimea, ce anume înțelegea prin imagine, fapt remarcat, între alții, și de Hélène Tuzet [15]. Iubitorii de definiții sînt constrînși de aceea să se mulțumească, în această privință, cu enumerarea cîtorva note distinctive ale conceptului și să încerce să-l aproximeze printr-o corelare continuă cu *imaginația* (rămasă și ea, de altfel, cu unele laturi neprecizate) [16].

Un fapt este totuși evident : Bachelard se situează în descendența unor gînditori sau poeți (Solger — Poe și Baudelaire — Croce ș.a. care vedeau în imaginația poetică o facultate psihică superioară, creatoare (denumită uneori și *fantazie)* și nu doar reproducătoare sau, după caz, combinatorie : „Ea este mai curînd facultatea de *a deforma* imaginile furnizate de către percepție, ea e mai cu seamă facultatea de a ne elibera de imaginile prime, de a schimba imaginile" [17], cum se spune în *L'air et les songes*. În concepția bachelardiană, ea păstrează o anumită autonomie față de real, fiind ea însăși producătoare de real ; particularitatea imaginației constă tocmai în a fi un fel de „dincolo psihologic. Ea capătă aspectul unui psihism precursor, care își proiectează ființa" ; și întrucît imaginea ca intuiție, ca viziune interioară sui-generis care premerge percepției, se încorporează în cuvînt, acesta devine, la rîndul său, „o profeție".

Termenul *imago* nu ar putea avea, pentru Bachelard, în nici un caz, vreo relație cu *imitari*. „Imaginația nu este, așa cum o sugerează etimologia, facultatea de a alcătui imagini ale realității, ea este facultatea de a forma imagini care depășesc realitatea, care cîntă realitatea" [18] — sau, într-o altă formulare : „A percepe și a imagina sînt tot atît de antitetice precum prezență și absență. A imagina înseamnă a absenta, a te cufunda spre o nouă viață" [19]. De vreme ce consideră însă imaginația ca pe o „generatoare de gîndire" (și anume „diferită de aceasta"), ca pe o cale de pătrundere spre ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce nu este accesibil intelectului, Bachelard se distanțează de fenomenologul imaginației J. P. Sartre, pentru care „imaginea se inserează în cursul unei gîndiri ce rămîne ea însăși în variațiile sale“ [20].

Bachelard a insistat asupra trăsăturilor ce i s-au părut mai caracteristice pentru imaginație, îndeosebi în introducerile la volumele în care se ocupă de imaginar și de cele patru elemente : foc, apă, aer, pămînt. Într-un stadiu mai avansat al preocupărilor, el va proclama că „imaginile nu sînt concepte. Ele nu se izolează în semnificația lor. De notat tocmai că ele tind să-și depășească semnificația. Imaginația este ca atare multifuncțională“ [21].

Ce anume generează imaginea ? Pentru Bachelard, ea are la bază o dorință, care îi apare însă (spre deosebire de pozițiile unor psihanaliști) „spontană, gratuită“ ; așa cum releva și Vincent Therrien, ea ține de „un act de cunoaștere“. Întrucît sorgintea imaginii se situează în profunzimile greu de atins ale psihicului, ea poate fi apropiată, în unele privințe, de „intuiția“ bergsoniană. Dar pe lîngă noutatea sa de „fruct“ al dorinței și al impulsului, Bachelard i-a mai determinat o trăsătură deosebit de importantă : ea este, mai întîi, *imaginea unei materii* și abia apoi o imagine formală.

Un sentiment poate induce o imagine materială ; în această teză bachelardiană, se revalorifică, într-un mod propriu, o opinie științifică a secolului nostru, aceea a posibilității transformării energiei în materie. Ceea ce se petrece de fapt, după convingerea lui Bachelard, este crearea substanței de către imagine și nu invers — idee remarcată, cum era și firesc, de majoritatea comentatorilor. Cum s-a mai spus, filozoful are meritul de a fi adăugat unui „nou spirit științific“ un nou spirit estetic, întemeiat pe corelația dintre fenomene și pe dinamismul lor. Ceea ce s-a numit „revoluția bachelardiană“ constă în rolul preponderent acordat imaginației materiale asupra celei formale : „Aceste imagini ale materiei le visăm în mod substanțial, intim, înlăturînd formele, formele perisabile, imaginile zadarnice, devenirea suprafețelor. Ele au o greutate, ele sînt o inimă“ [22]. Vincent Therrien a sintetizat, în consecință, un fel de

„triplă lege" care ar prezida întreaga morfologie a imaginii la Bachelard : „orice imagine se naşte dintr-un impuls sau funcţie realizantă, care se materializează şi tinde apoi spre infinitul sublimării. A imagina bine înseamnă deci a da forme bune unei materii juste, în elanul absolut şi escatologic al unei dorinţe" [23].

La începuturile ei, critica literară bachelardiană îşi propunea „să afle în spatele imaginilor care se vădesc, imaginile ce se ascund", mergînd astfel „la rădăcina însăşi a forţei imaginante... Meditată în perspectiva profunzimii, o materie este tocmai principiul care se poate dezinteresa de forme... Numai atunci cînd vom fi studiat formele, atribuindu-le justei lor materii, vom putea proiecta o doctrină completă a imaginaţiei umane. Ne vom putea da seama atunci că imaginea este o plantă ce are nevoie de pămînt şi de cer, de substanţă şi de formă" [24]. Metaforismul acesta captivant nu putea disimula totuşi caracterul încă evaziv al localizării imaginarului şi al explicării funcţiilor sale ; remarca a fost făcută ocazional — cu o uşoară asprime, credem — şi de Radu Toma. [25]

Bachelard e convins că şi materia are putere de individualizare, nu numai forma. Pentru lumea imaginarului, „materia" poate fi redusă, în mod eficace, la cele patru rădăcini reţinute încă de Empedocle, care le vedea combinîndu-se şi despărţindu-se sub impulsul „dragostei şi al urii". Preocuparea pentru cvadrupla rădăcină s-a putut menţine, de altfel vreme îndelungată, pînă în preajma chimiei moderne, datorită şi prestigiului pe care i l-a consolidat fizica aristotelică. Or, cum Aristotel credea în posibilităţile nelimitate ale interpătrunderii dintre elemente, alchimiştii şi-au imaginat, la rîndul lor, că orice materie se poate preschimba în oricare alta, atunci cînd sînt întrunite anumite condiţii ; întreaga alchimie a evoluat sub semnul celor patru elemente — cum a arătat şi Bachelard în *La formation de l'esprit scientifique*.

Imaginea se datorează, în viziunea bachelardiană, unei dorinţe spontane, care îşi alege substanţa cea mai adecvată, pentru ca mai apoi să se însufleţească, punîndu-se în mişcare. Fr. Pire avea prin urmare drep-

tate să vorbească despre caracterul aprioric al experienței imaginare la Bachelard, arătînd însă că această „metafizică" se completează deîndată cu fizica celor patru elemente. Ele dispun de o energie cinetică deosebită, combinîndu-se și alunecînd neîncetat unele în altele, în consens cu reprezentările alchimiștilor (verificabile în schemele filozofului cabalist Agrippa von Nettesheim, reproduse de Paul Ginestier). Astfel, dacă admitem că pămîntului îi corespunde piatra, iar aerului vegetalele, apei — metalele (lichefiabile !) și focului animalele — nu am epuizat nici pe departe tetravalența, căci dintr-o conjuncție pămînt-pămînt va rezulta piatra opacă, din una pămînt-apă, piatra transparentă etc. De la formele tangibile și de la sentimentele umane pînă la sistemul planetar, totul devine justificabil, prin combinațiile mai mult sau mai puțin surprinzătoare ale elementelor. Iar „cea dintîi sarcină a poetului este să ridice în noi ancora unei materii care vrea să viseze" [26], conchide Bachelard.

Mergînd pe urmele unor observații ale lui Etienne Souriau, Paul Ginestier a precizat că, în accepția bachelardiană, elementele nu reprezintă materie propriu zisă, ci doar „imagini ale materiei în spirit. Și dinamismul lor arată că cele patru elemente constituie într-adevăr niște vectori ai creației spiritului nostru, mai curînd decît o percepție a lumii" [27]. Poate că mai evident ca oriunde, ideea aceasta se verifică în *L'eau et les rêves*, una dintre operele bachelardiene cele mai bogate în sugestii. Pe de altă parte, ceea ce l-a îndreptățit pe V. Therrien să taxeze totuși această nouă estetică drept una „concretă" este faptul că privirea lui Bachelard — atunci cînd filozoful discută imaginarul — se mișcă pe asemenea „vectori", în tendința de a pune la baza propriei teorii o nouă concepție despre „frumosul material".

Pasul înainte realizat de G. Bachelard, într-o primă fază a activității sale, față de tradiția „elementistă", a constat în încercarea de „psihanaliză" a celor patru forme de imagini „materiale" : acest gen de psihanaliză era nou atît prin obiect cît și prin unele aspecte ale demersului însuși — în așa măsură, încît s-a putut afirma

Scanned with OKEN Scanner

chiar că Bachelard l-a practicat „împotriva psihanalizei".

Sursele psihanalizei elementelor — care se distinge printr-o continuă nuanțare, prin absența oricărui mecanicism sau dogmatism — nu trebuie căutate atît în reducția freudiană la refulare, cît mai ales în unele vederi ale lui Jung. La fel cu acesta, Bachelard s-a interesat de funcția irealului în psihicul uman („o ființă lipsită de *funcția irealului*", afirma el, „este un nevrozat, întocmai ca și ființa lipsită de *funcția realului*" [28]), ca și de arhetipuri, de caracterul androgin al psihismului și, în genere, de inconștientul colectiv, socotit adevăratul promotor al „imaginației involuntare" și creatoare. Deosebirea principală față de psihanaliști — reținută și de V. Therrien — constă în axarea atenției lui Bachelard pe imaginația omului normal și nu pe cea maladivă. Precizarea merită să fie consemnată ca atare, chiar dacă ulterior, în *Structurile antropologice ale imaginarului*, Gilbert Durand avea să susțină că imaginarul nu operează, de fapt, într-un mod prea diferit în cele două situații, dată fiind tocmai adînca implantare a „schemelor" și arhetipurilor în conștiința umană.

Formă de împlinire a unei dorințe, imaginea reprezintă, după opinia lui Bachelard „o emergență a imaginației", ea este rezultatul unei „condensări" și al unei „sublimări" (terminologie psihanalitică în care sublimarea înseamnă prefacerea pulsiunilor, „purificarea" dorințelor obscure, în sensul valorilor sociale admise). Dar filozoful nu preia conceptele freudiene ca atare: în „sublimare", el accentuează îndreptarea spre un „ideal". Practic, psihanaliza pe care o aplică elementelor dispune de o mai mare posibilitate de mișcare tocmai pentru că retușează aspectul tensional negativ pe care îl comportă acest moment. „Psihanalistul" Bachelard se mărginește să considere imaginea ca pe un fel deosebit de trăire primordială, genuină, în care reprezentarea și expresia se confundă (ca și la Croce). „O imagine literară înseamnă un sens în stare născîndă; cuvîntul — vechiul cuvînt — vine să capete aci o semnificație nouă... A însemna altceva și a te face să

visezi altfel — iată dubla funcție a imaginii literare" [29]. Pus într-o asemenea lumină, actul sublimării apare înnobilat.

Imaginea este privită de Bachelard cînd ca *metaforă*, cînd — și nu rareori — ca *simbol*; or plurisemantismul inepuizabil, specific acestuia din urmă, îi lasă mai mult „viitor", datorită deschiderii sale incomparabil mai largi decît aceea a metaforei. Înțelegem mai limpede, poate, în felul acesta, pentru ce poeticianul a ales exemplul ciocîrliei ca să ilustreze „viitorul" imaginii, atunci cînd a menționat, în *L'air et les songes*, că „descrierea ei dinamică... este aceea a unei lumi în trezire, care cîntă prin unul din punctele sale" [30] — „obiectul" însuși (ciocîrlia) rămînînd, de fapt, inaccesibil poeților care îl evocă.

O imagine-simbol depășește, în teoria bachelardiană, atît „desemnarea" formală cît și pe cea materială spre una *dinamică*. Fr. Pire observa că o teorie a imaginației dedusă din volumul despre *Lautréamont* (unde accentul e pus pe mișcare și act) ar veni în contradicție cu „legea celor patru elemente"; obiecția apare însă fragilă, știut fiind că pentru Bachelard corelația energie-materie reprezintă unul din primele principii apărate explicit de acest filozof al relativității. Bestiarul dotat cu gheare și ventuze din *Les Chants de Maldoror* nu ni se oferă decît ca o formă de sublimare mai puțin „pură" a unor imagini dictate de unele dorințe de tip agresiv; în *Lautréamont* ca și în *L'air et les songes*, elementul dinamic primează asupra substanței înseși a imaginii.

Tranziția lui Bachelard de la cercetarea psihanalitică a imaginarului la cea fenomenologică a fost consemnată adeseori ca un fel de întorsătură „imprevizibilă", ori ca o adevărată „ruptură" [31]. Chiar și apărătorii ideii de continuitate și unitate în gîndirea bachelardiană vorbesc, în acest caz, de două optici diferite vizînd același obiect. Pe cît se pare, primul care a încercat să nuanțeze datele acestei așa zise „convertiri" subite a fost Vincent Therrien (urmat de aproape de M. Schaettel). Specialistul canadian ne reamintește, pe de o parte, că psihanaliza însăși o însemnat de la început altceva în

Scanned with OKEN Scanner

practica lui Bachelard decît au înțeles-o curent elevii lui Freud — iar pe de altă parte pune în lumină un fapt nesesizat îndeobște, acela al înclinației timpurii a lui Bachelard pentru fenomenologie. Dacă prezența acestei noi metode este remarcată, în genere, abia o dată cu cele două „poetici" cu care se încheie, după 1957, seria marilor cărți dedicate imaginarului (fiind legată, așadar, de ultimii cinci ani ai activității gînditorului) V. Therrien o descoperă, într-o formă embrionară, încă în perioada în care G. Bachelard publica studiul consacrat lui *Lautréamont* (1940) și o consideră în curs de afirmare, în orice caz, înainte de *L'eau et les rêves* (1942). De pe atunci, Bachelard se interesa de *funcția* și *destinul* imaginii, chiar dacă pentru un timp avea s-o mai examineze încă din unghiul cauzalității și al semnificației. Trecerea hotărîtă la fenomenologie nu a însemnat însă nici ea o abandonare totală, ci „mai degrabă o depășire a psihanalizei" [32].

Într-adevăr, Gaston Bachelard a manifestat destul de timpuriu o anumită insatisfacție față de aspectul intelectualist al psihanalizei freudiene, față de încercările ei de „lămurire completă", prin reducție, a fenomenelor complexe ale imaginației. Explicit n-a spus-o însă decît în 1957 : „Ca să primim *direct* virtutea unei imagini izolate — și o imagine își are toată virtutea într-o izolare — fenomenologia ni se pare acum mai prielnică decît psihanaliza, pentru că fenomenologia ne cere tocmai să asumăm noi înșine, fără critică, cu entuziasm, această imagine" [33]. În locul *explicării* și al *interpretării*, Bachelard se va mulțumi, de aci înainte, cu *explicitarea* imaginilor. Iar dacă pentru psihanaliștii ortodocși o îndepărtare de copilărie (după înțelegerea eventuală a diverselor ei complexe) se impunea, Bachelard manifestă dimpotrivă tendința de a promova „o copilărie permanentă", favorabilă poeziei, fiindcă — așa cum s-a mai relevat — copilăria nu mai este concepută de fenomenologul imaginarului doar ca o fază de tensiune, de luptă „împotriva instinctelor", ci și ca un loc al „fericirii de a visa" și al elaborării unui „ideal".

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult încă decît pentru psihanalist, imaginația se comportă, pentru fenomenologul Bachelard, ca o *forță primordială*, ca „funcția fundamentală a psihismului, o funcție de vîrf, anterioară gîndirii, emoției, voinței" [34]. Paul Ginestier descria domeniul unei imaginații astfel concepute ca pe unul în care „puterea vine înaintea forței, impulsul înaintea capriciului, încrederea înaintea experienței, dinamismul înaintea mișcării" [35]. Terenul pe care, în gîndirea bachelardiană, cunoașterea științifică întîlnește imaginația — în ciuda tuturor deosebirilor dintre ele — este tocmai *caracterul anticipativ*, pe care filozoful li-l atribuie amîndurora.

Gaston Bachelard nu a fost singurul care a încercat, în epoca sa, o apropiere fenomenologică de problemele imaginarului; inspirat de Husserl, Jean-Paul Sartre a folosit același demers, dar cu rezultate deosebite. Atît în *L'Imagination* (1936) cît și în *L'Imaginaire* (1940), Sartre și-a propus să „reabiliteze" imaginația; dar dacă pentru Bachelard ea avea să reprezinte o funcție „anterioară gîndirii", lui Sartre imaginația nu-i apare decît ca o funcție a conștiinței înseși, care se distinge, după opinia sa, și printr-o capacitate spontană de a viza obiecte reale sau ireale, pe care singură și le creează: imaginea rămîne deci un act de conștiință, avînd o structură intențională; ea nu reproduce nimic (în felul percepției) [36]. Caracterul non-reproductiv al imaginației este recunoscut atît de Sartre cît și de Bachelard — cu deosebirea însă că lui Sartre îi este indiferent dacă o imagine „ireală" a conștiinței are sau nu un „analogon" în realitate; pentru Bachelard, imaginația are, în primul rînd, un rol înnoitor; în genul său, ea continuă opera naturii „naturans", față de care reprezintă un fel de „dincolo".

J. P. Sartre se ocupă de fenomenologia imaginii în perioada ei de „gestație", pe cîtă vreme Bachelard își inițiază cercetarea o dată cu momentul „ivirii" acesteia — deosebire care îl îndreptățește pe Fr. Pire să scrie: „Apariția imaginii este pentru Sartre un *terminus ad quem*, pentru Bachelard un *terminus a quo*" [37]. Diferența de procedare este consecința faptu-

Scanned with OKEN Scanner

lui că Sartre situează imaginea înăuntrul procesului de gîndire, pe cînd Bachelard o consideră întotdeauna anterioară gîndirii înseși, plasînd-o în profunzimile eului, acolo unde stăpînește *anima*. Împreună cu Pierre Quillet, (cf. *Gaston Bachelard*, Paris, Seghers, 1964), diferiți comentatori — printre care și Fr. Pire — înclină tocmai de aceea să admită că, în ultimă analiză, imaginea ar putea fi privită, în fenomenologia bachelardiană, ca un concept învecinat cu ceea ce este intuiția la Bergson (în ciuda faptului că „anti-intelectualismul" lui G. Bachelard nu reprezintă decît „o valoare de poziție" și nu convingerea sa permanentă).

În asemenea circumstanțe, firește că nu oricine va putea practica „fenomenologia imaginarului": metoda capătă un statut foarte personal — chiar dacă înțelegem, în general, în ce constă — pentru că ea implică o „bună conștiință de creator", o dăruire lirică funciară, asemănătoare aceleia pe care a avut-o, în chip atît de fericit, G. Bachelard și pe care o regăsim, sub alte forme, numai la unii dintre discipolii săi apropiați, de pildă, la Jean-Pierre Richard.

Dacă ceilalți exegeți au încercat să-și explice tranziția lui Bachelard, mai mult sau mai puțin frapantă, de la psihanaliză la fenomenologie, V. Therrien și-a împins disocierile pînă la ultimele limite, ajungînd să recunoască în critica și estetica acestuia, în loc de două metode (coexistente), nu mai puțin de opt (!) — rezultat ce nu poate fi trecut cu vederea. Un examen lipsit de prejudecăți ne arată totuși că sîntem în prezența unui exces analitic; în unele cazuri, ceea ce V. Therrien a denumit „metodă" nu constituie, în realitate, decît un procedeu subsumabil unei metode; alteori, „metoda" nu e decît un demers atît de firesc în activitatea oricărui critic modern, atît de comun, încît nu credem că ar mai necesita o relevare specială.

Mai întîi, potrivit lui V. Therrien, s-ar cuveni să vorbim, de fapt, nu de o metodă fenomenologică bachelardiană, ci de două: prima ar consta în *descrierea* fenomenului imaginar, act în care subiectul și obiectul se interpătrund; cealaltă ar fi așa numita *poetico-analiză* lansată de Bachelard în *Poétique de la rêverie* și

concepută ca o vizare a „actului inaugural" al imaginii, a „imprevizibilului sublimării artistice" *(sublimare pură,* nefreudiană „care nu sublimează nimic, care este delestată de povara pasiunilor", cum se specifica încă din *La poétique de l'espace* [38]. Condiția poetico-analizei ar fi starea de uimire și încîntare a subiectului la ivirea imaginii, „pentru că uimirea este un început radical, în care prezentul este un viitor ce ia locul trecutului. Actul vorbirii ne aduce pe lume" [39].

Este adevărat că Bachelard a recurs din ce în ce mai frecvent (după apariția volumelor dedicate reveriilor conexe *pămîntului),* la descriere, cufundîndu-se în obiect cu o uimire ce pare să uite de orice reflecție critică; dar să nu pierdem din vedere că metoda fenomenologică nici nu înseamnă altceva. Cît privește oprirea cu predilecție asupra imaginii în clipa apariției sale spontane, asupra momentului așa zis „poietic", aceasta nu e încă o rațiune suficientă pentru a putea distinge „două" metode fenomenologice la Bachelard: ea marchează doar o deplasare treptată a interesului său ca fenomenolog (pur și simplu) spre ceea ce el considera ca fiind zona supremei purități — o zonă unde, să recunoaștem, cu greu a mai putut fi urmat de alți critici.

Deosebirea între fenomenologul din anii '60 și psihanalistul Bachelard (care i-a premers cu două decenii) se reduce, în esență, la precizarea că el ajunge să ignore *impulsul* ca origine a imaginii — pînă la negarea lui totală — și să renunțe hotărît la orice tentativă de a-l raționaliza. De aceea a trecut la „poetica reveriei" și de aceea a legat reveria însăși de *anima,* de profunzimea creatoare, și nu de *animus,* de care visul nocturn obișnuit rămîne totuși mai apropiat: „Imaginea nu poate fi studiată decît prin imagine, visînd imaginile așa cum se îmbină ele în reverie. Este un nonsens să aspiri să studiezi obiectiv imaginația, pentru că nu obții cu adevărat imaginea decît dacă o admiri" [40]. Aceasta nu înseamnă (întocmai ca în alte afirmații ale lui Bachelard, aparent tot atît de peremptorii) că orice prezență a lui *animus* ar fi exclusă din reverie; dimpotrivă, dialecticianul intervine la timp: „pe cîtă vreme visătorul

Scanned with OKEN Scanner

de vis nocturn este o umbră care și-a pierdut eul, visătorul de reverie, dacă este puțintel filozof, poate să formuleze un cogito în centrul eului său visător. Altfel spus, reveria este o activitate onirică, în care subzistă o licărire de conștiință. Visătorul de reverie este prezent la reveria sa" [41] — ceea ce ni se pare o formulare de fenomenolog autentic.

Încă din *L'air et les songes* (1943), Bachelard tindea să nu mai opereze nici o distincție între imaginar și limbaj, îndreptîndu-se spre o concepție care nega anterioritatea imaginarului față de vorbire. Coexistența lor funciară, în viziunea sa estetică, ne reamintește inevitabil teza croceană a identității dintre intuiție și expresie. Înaintînd pe această cale, Bachelard va ajunge să susțină (perfect conștient de gravitatea opiniei sale), în *La poétique de l'espace*, natura „acauzală" a imaginii, considerînd-o un fel de apariție subită, ce introduce în realitate, prin mijlocirea cuvîntului, un nou „real", inexistent pînă atunci și care nu poate fi detectat decît prin „răsunetul" său. La începutul volumului despre *La terre et les rêveries de la volonté*, întîlnim o declarație ce pare să dea chiar prioritate limbajului asupra imaginarului, de vreme ce „Limbajul este la postul de comandă al imaginației" [42].

Pe lîngă cele „două" metode menționate, V. Therrien a mai distins încă șase și anume : metoda „lecturii", cea clasificatoare și cea matematică, metodele psihanalitică, structurală și ritmanalitică. Pentru că ne-am ocupat la timpul cuvenit de practica bachelardiană a psihanalizei, ne vom opri acum, pe scurt, numai asupra celorlalte „componente" ale acestui pluralism metodic. G. Bachelard s-a declarat, în numeroase rînduri, un simplu „cititor" și nu un critic. Indiscutabil, felul său de a citi ne cucerește prin intenționalitatea și participarea sa profundă, prin gradul înalt de contopire a propriei reverii cu aceea a creatorului — al cărui text este străbătut întotdeauna „rînd cu rînd", în ceea ce V. Therrien denumește „o lectură secundă". Este un adevăr destul de banal totuși că fiecare critic procedează la o lectură aprofundată — iar „simpatia estetică" nu ar putea fi considerată o formă numai a „re-

Scanned with OKEN Scanner

voluției" bachelardiene. „Relația critică", așa cum o concepe, de pildă, J. Starobinski, presupune un prim moment de comuniune cu opera, chiar dacă depășește apoi această fază — pe care un Georges Poulet a apreciat-o din totdeauna ca fiind cu adevărat capitală. S-ar putea contraobiecta, bineînțeles, că „tematicienii" invocați sînt, în felul lor, urmași ai lui Bachelard; dar și înaintea acestora, „lectura identificantă" le era cunoscută unor Marcel Raymond sau Albert Béguin (cum arată G. Poulet însuși, în prefața la volumul lui V. Therrien). Ne putem întreba așa dar dacă „lectura secundă" se constituie cu adevărat ca o „metodă" pentru sine; descriind-o în detalii, (ca participare și pătrundere în „nucleul oniric", ca aprofundare prin „reverie lentă" pînă la prefacerea într-o ritmanaliză dinamică), Marcel Schaettel n-o tratează decît ca pe o manieră de procedare fenomenologică; în specificitatea ei bachelardiană, ea rămîne, firește, inimitabilă.

În schimb, „clasificarea" sau ceea ce V. Therrien numește „metoda tematică" ne apare mult prea curentă și de la sine înțeleasă, în orice analiză critică neimpresionistă, ca să mai fie nevoie s-o distingem în mod special. În accepțiunea lui V. Therrien, ea constă în „a alege, a măsura, a descrie, a ordona sau a ierarhiza și, în sfîrșit, în a formula un principiu general, o lege care guvernează fenomenul observat" [43] — operațiuni de rutină, inevitabile într-o lectură *critică* de oarecare altitudine. Or, în măsura în care o asemenea tehnică nu conduce (cînd e orientată doar în extensiune) decît la „reprezentări sărăcite", Bachelard a fost constrîns s-o depășească prin metoda „matematică". Aceasta caută în opera studiată „pe cale inductivă, o coerență făcută dintr-un nucleu sau invariant și dintr-o mulțime de variabile", ori — cu vorbele lui Bachelard — „o sinteză de metafore" [44]; după cîteva pagini însă, V. Therrien s-a văzut nevoit să admită faptul că noua „metodă" se include practic în cea structurală...

În ce privește „structuralismul" bachelardian, este bine să ținem cont, în primul rînd, de distincțiile operate (cu ceva mai multă circumspecție) de către V. Therrien însuși. Ne aflăm, într-adevăr, în cazul acesta, mai de-

Scanned with OKEN Scanner

grabă în fața unui fel de „pre-structuralism" care nu se ocupă de literatură ca de un sistem, ci doar ca de o „vorbire", în care semnele își pierd caracterul arbitrar. Diferențierea metodei structurale de cea matematică nu introduce nimic nou în studiul lui V. Therrien, deoarece „metoda structurală bachelardiană se rezumă, la prima vedere, la căutarea unei scheme, a unei logici esențiale, a unei unități și a unui sens în diversitatea bogată, aparent haotică, a unei lumi imaginare, manifestată prin imagini" [45]. Este vorba, prin urmare, de aceeași *coerență* — schema și logica esențială implicînd cu necesitate ideea de invariant. Nu putem ocoli nici constatarea că lectura „secundă" a lui Bachelard presupune, în realitate, atît reveria creatoare cît și clasificarea și căutarea invariantului — asemenea operații nefiind la el numaidecît succesive.

Există o anumită continuitate — care nu i-a scăpat lui V. Therrien — între ceea ce ne-a descris ca fiind „metodele" clasificatoare și matematică — și metoda psihanalitică (decurgînd din natura lor intelectualistă comună); astfel, ele se distanțează împreună de „metoda ritmanalitică": Aceasta „propune, din contra, o critică literară axată în întregime pe mișcarea vitală și concretă în imagini, adică o metodă totalmente existențială, fiindcă este foarte aproape de senzații" [46]. În lecturile sale, Bachelard procedează, în genere, potrivit unui „ritm binar", unei dialectici „a posibilului și a realului, a „preconștientului și a conștiinței" — toate conducînd la „dinamica ascunsă a textului", la „ritmul trăit, conform căruia se formează imaginile". Utilizînd datele din *La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne* (1944), V. Therrien a încercat să precizeze și etapele pe care le parcurge deobicei ritmanaliza bachelardiană: descoperirea antitezelor și apoi a coerenței profunde; analizarea imaginii centrale și a ontologiei ei; „simțirea" esenței acestei imagini; dezvăluirea centrului metafizic însuși al universului poetic în cauză; în fine, detectarea „pozitivității ontologice în dinamismul său" (care ar putea fi, în cazul lui Mallarmé, „plictisul").

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să remarcăm totuși că ritmanaliza nu reprezintă altceva decît o „fenomenologie ritmică" — după cum a caracterizat-o chiar Bachelard ; prin urmare, separarea ei de celelalte două procedări fenomenologice (descrierea „participativă" și poetico-analiza) se dovedește un gest destul de arbitrar. Ceea ce considerăm cu adevărat notabil rămîne observația că Bachelard practica o critică de orientare parțial fenomenologică încă din preajma lui 1944, cînd se făcuse cunoscut prin volumele consacrate *apei* și *aerului*. Între descrierea fenomenologică, poeticoanaliza actului inaugural și ritmanaliza imaginii nu credem că se poate distinge decît sub raportul *direcției* spre care își îndreaptă atenția fenomenologul Bachelard, căutînd, de fiecare dată, esența — și anume : obiectul imaginar *ca element*, momentul său *de apariție* și momentul său *dinamic*.

În consecință, fără să negăm sagacitatea reală a excursului analitic al lui Vincent Therrien (cel mai complet, deocamdată), nu putem subscrie totuși tabloul prea compozit al celor „opt metode". Preferăm să reținem, așa cum s-a procedat, de altfel, de cele mai multe ori, fuziunea treptată și în diverse grade a metodelor psihanalitică și fenomenologică într-o metodă unică, *bachelardiană* (admisă, în cele din urmă, și de V. Therrien) — întregită, în manifestările ei, de o serie de procedări particulare, înrudite fie cu una, fie cu cealaltă. Este mai presus de ori ce îndoială că filozoful științei Bachelard, matematicianul și specialistul în structura materiei nu au putut fi ignorați sau efasați de filozoful imaginarului : de aici și prezența diverselor taxinomii sau a elementelor structurale, căutarea invariantelor și a coerenței, cu deosebire în prima parte a activității de studiere a imaginației — dar, bineînțeles, nu numai atunci. Îndepărtarea treptată de asemenea procedee raționale (care converg, într-o măsură, cu psihanaliza) și tranziția tot mai netă a criticului și esteticianului Bachelard la fenomenologie nu a implicat totuși abandonarea lor.

„Lectura" bachelardiană recurge la multiple căi de explicitare a imaginii, ceea ce nu-i pericliteză totuși unitatea. Critica lui Bachelard nu a fost scutită de felurite contradicții interne, sezisate de atîtea ori de cei

Scanned with OKEN Scanner

care au cercetat-o mai de aproape; dar ele nu s-au arătat insolubile. Pe primul plan, în filozofia imaginarului, se situează dinamica imaginilor — mai semnificativă pentru Bachelard, după cum s-a văzut, decît chiar materia sau forma lor; în asemenea condiții, este foarte firesc să relevăm și în estetica sa elementul dinamic. Acesta nu se verifică doar într-o perspectivă diacronică, ci și înăuntrul fiecărei analize a unui ciorchine de imagini — a căror ambivalență naturală pune *ipso facto* în mișcare și gîndirea critică referitoare la sursa și locul lor ca „funcție a irealului", obligîndu-l pe cercetător la modalități variate de abordare.

Procedarea mai circumspectă a lui Paul Ginestier prezintă, pare-se, unele avantaje: în loc să încerce demonstrarea intervenției a „patru" metode în gîndirea filozofului Bachelard, el a declarat că se simte practic constrîns la o înșiruire de „nu mai este"; pentru că, la Bachelard, metoda analitică „nu mai este regresivă", cea sintetică „nu mai este progresivă", cea teoretică „nu mai este *a priori*", iar cea experimentală „nu mai este *a posteriori*" [47]. Tot ce putem susține deci fără rezerve e că întreaga critică bachelardiană s-a manifestat mereu ca o inamică de neîmpăcat a inerției. Chiar dacă perspectiva pe care a deschis-o asupra lumii imaginarului este greu de îmbrățișat în unitatea ei — tocmai datorită mobilității sale dialectice — *totalitatea* nu-i poate fi în nici un caz refuzată.

„Revoluția" produsă de critica și estetica lui Bachelard spre mijlocul secolului nostru a trezit ecouri variate și prelungi. Fertilitatea concepției sale poate fi prețuită deopotrivă prin ceea ce a dat direct — ghirlanda strălucită de volume, în care a evoluat de la psihanaliza la fenomenologia imaginarului — dar și prin diversitatea stimulilor pentru gîndirea critică ce i-a urmat deîndată. Poate nici un alt critic al secolului nostru nu a întrunit atîtea adeziuni și nu s-a bucurat de atîtea confirmări [48]. Pentru rațiuni de fiecare dată altele, structuralismul antropologic propus de Gilbert Durand, tematismul spațio-temporal și critica de simpatie a lui Georges Poulet, tematismul formelor al lui

Scanned with OKEN Scanner

Jean Rousset, tematismul privirii al lui Jean Starobinski sau — și nu în cele din urmă! — tematismul senzațiilor al lui Jean-Pierre Richard s-ar fi manifestat probabil *altfel*, în absența incomparabilului cititor modern care a fost Gaston Bachelard.

NOTE

1. Cf. în acest sens, mărturiile lui Jean Lacroix din prefața la vol. lui Vincent Therrien, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondements. Ses techniques. Sa portée. (Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire)*, Paris, Klincksieck, 1970, p. XII; ale lui Jean Lescure, Laure Garcin sau G. E. Clancier reunite în vol. *Bachelard*, rezultat al Colocviului de la Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, U.G.E., 1974, pp. 226, 241, 278; ale lui Jean-Claude Margolin din *Bachelard*, Paris, Seuil, 1974, p. 103.
2. E. Mary McAllester, *Unité de pensée chez Bachelard : valeurs et langage* în *Bachelard*, publ. de Centre Culturel International ...., op. cit., p. 91.
3. Jean Lacroix, *Le rationalisme appliqué de Bachelard* în *Panorama de la philosophie française contemporaine*, Paris, P.U.F., 1966, p. 192.
4. V. Therrien, op. cit., p. 13.
5. Vasile Tonoiu, *Spiritul științific modern în viziunea lui Gaston Bachelard. O viziune epistemologică constructivistă și esteticizantă*, Buc., Edit. Științifică, 1974, p. 316.
6. J. Lacroix, *Le rationalisme....* op. cit., p. 192—193.
7. E. Mary McAllester, op. cit., p. 94.
8. Vasile Tonoiu, op cit., p. 105.
9. Cf. de ex., capitolul despre *Materialitatea lumii* redactat de Al. Valentin în vol. *Materialismul dialectic*, Buc., E.P., 1973, îndeosebi pp. 146—149 și 156—157.
10. Cf. V. Tonoiu, op. cit., p. 145.
11. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, p. 17—18.
12. Paul Ginestier, *La pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968, pp. 39, 55.
13. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1972, p. 61.
14. Cf. Marcel Schaettel, *Gaston Bachelard et la lecture de l'oeuvre d'art*, Lille (Université), 1972 — în special cap. VIII-X.
15. Hélène Tuzet, *Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire* în *Les Chemins actuels de la critique*, publ. de Jean Ricardou, Paris, Plon, 1967, pp. 362 și urm.
16. Morfologia imaginii „este implicită în opera lui Bachelard, observa și V. Therrien, op. cit., p. 141.

17. Ga... du
18. Ga... la
19. G.
20. Cf. Ga
21. Ga... 19...
22. G.
23. V. rep... tat... tra... o i...
24. G.
25. Cf. rar... na... co... dir... „ră... ps...
26. G.
27. Pa...
28. G. ch... 19...
29. G.
30. *Ibi...*
31. Cl... *lar...* că a... loz... an... *cri...*
32. V.
33. Ga... p. ...
34. Hé...
35. Pa...
36. ..... nu... dir... vre... scr... *nol...*
37. Fr.
38. G. ...
39. V. ...

Scanned with OKEN Scanner

17. Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1978, p. 7.
18. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1980, p. 23.
19. G. Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 10.
20. Cf. François Pire, *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard*, Paris, Corti, 1967, p. 183.
21. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1980, pp. 2—3.
22. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 2.
23. V. Therrien, op. cit., pp. 146—147. Dealtminteri, cam la fel își reprezentase acest proces și Fr. Pire, cînd stabilise că activitatea imaginară pleacă, la Bachelard, de la un gen de „libido transfigurată", „absolută", parcurgînd trei trepte ca „o dorință, o imagine, o ființă" (cf. Fr. Pire, op. cit., p. 122).
24. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., pp. 3—4.
25. Cf. Radu Toma, *Principii ale teoriei imaginarului la Gilbert Durand*, pref. la G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Buc., Univers, 1977, pp. 20—21, unde se recunoaște compatibilitatea teoriei bachelardiene a imaginarului cu gîndirea heracliteană, dar se conchide că problema rămîne totuși „rău formulată", pentru că Bachelard „preia fără nici o critică pseudo-conceptul jungian de *Anima*".
26. G. Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 217.
27. Paul Ginestier, op. cit., p. 135.
28. G. Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 14. Cf. și G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1980, p. 3.
29. G. Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p. 283
30. *Ibidem*, p. 102.
31. Clémence Ramnoux, de ex., în articolul *Avec Gaston Bachelard vers une phénoménologie de l'imaginaire* (1965), declara că „Bachelard din cele două poetici, aceea a spațiului și aceea a reveriei, diferă aproape în aceeași măsură de Bachelard (filozoful) elementelor cît diferă acesta de Bachelard (autorul) analizei focului"; citat de Anne Clancier în *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973, p. 139.
32. V. Therrien, op. cit., pp. 321—322.
33. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1970, p. 156.
34. Hélène Tuzet, op. cit., p. 362.
35. Paul Ginestier, op. cit., p. 154.
36. „...într-adevăr, între imagine și gîndire nu există opoziție, ci numai relația de la o specie la genul care o subsumează. Gîndirea ia formă imaginată atunci cînd vrea să fie intuitivă, cînd vrea să-și întemeieze afirmațiile pe *vederea unui* obiect...", scrie Jean-Paul Sartre în *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1966, p. 235.
37. Fr. Pire, op. cit., p. 160.
38. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 12.
39. V. Therrien, op. cit., p. 334.

Scanned with OKEN Scanner

[40]. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1978, p. 46.
[41]. *Ibidem*, p. 129.
[42]. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 8.
[43]. V. Therrien, op. cit., p. 221.
[44]. *Ibidem*, p. 243.
[45]. *Ibidem*, p. 286.
[46]. *Ibidem*, pp. 300 și urm.
[47]. Paul Ginestier, op. cit., p. 69.
[48]. De la relevarea apropierilor între estetica lui Lucian Blaga și aceea a lui Bachelard — în afara oricăror influențe (cf. Nicoletta Corteanu Loffredo, *Profili di estetica europea...*, Roma, Barjes, 1971) pînă la lectura Elenei Tacciu, *Eminescu, Poezia elementelor*, Buc., Cartea Rom., 1979, ca să nu oferim decît două exemple, „revoluția copernicană" a devenit un pretext de meditație și pentru critica privind literele românești.

VAL. PANAITESCU

Scanned with OKEN Scanner

TEMATISMUL SPAȚIO-TEMPORAL AL LUI GEORGES POULET

Colocviul din 1966 de la Cerisy - La - Salle, care a avut drept temă „Tendințele actuale ale criticii", a consacrat calitatea de șef de școală a lui Georges Poulet, autor al unor pătrunzătoare analize asupra sentimentului timpului și spațiului în literatură, precum și al unor importante tentative de teoretizare a „noii critici".

Între timp, divergențele între reprezentanții acestei „școli", vizibile încă din 1966, s-au accentuat. De la început, s-a vorbit despre două tipuri de critică: subiectivă — obiectivă. Există, în primul rînd, o hermeneutică bazată pe o filozofie existențială. O altă direcție critică folosește metodele riguroase oferite de disciplinele antropologice și se vrea, ea însăși, o știință a literaturii. Au putut fi constatate însă și diferențe în interiorul aceleiași grupări, fie ea psihanalitică, tematică, sociologică sau structuralistă.

Chiar dacă noua „nouvelle critique", de orientare formalistă, cîștigă tot mai mult teren în Franța și unele voci contestă metoda lui Georges Poulet, vitalitatea acestei metode este confirmată de poziția foarte puternică pe care criticul continuă s-o ocupe, atît pe plan internațional, cît și în lucrările franceze de criticologie. Colocviul de la Cartigny — Genève (1977) dedicat lui Marcel Raymond și Albert Béguin, maeștrii spirituali ai întregii critici de interpretare, ca și publicarea unor noi volume, *Entre Moi et Moi*, *La Poésie éclatée*, readuc în actualitate numele lui Georges Poulet.

Scanned with OKEN Scanner

Parcurgînd diverse panorame ale noii critici (de altfel, puţin numeroase faţă de complexitatea fenomenului), putem fi derutaţi de varietatea formulelor prin care este caracterizată opera lui G. Poulet.

Cea mai răspîndită clasificare este cea propusă de Dominique Noguez în *Les Chemins actuels de la critique* (Paris, U.G.E., 1968) volum care reuneşte comunicările şi discuţiile de la Cerisy - La - Salle. Potrivit acestei clasificări, Georges Poulet reprezintă, alături de Jean-Pierre Richard şi de Jean Starobinski, adevărata critică tematică, interpretările simplificatoare ale lui Jean-Paul Weber neputînd fi considerate decît un caz extrem al tematismului [1]. Alţi comentatori îl încadrează pe G. Poulet în critica fenomenologică [2], structuralistă [3], existenţială [4] sau chiar existenţialistă [5]. G. Poulet, la rîndul lui, s-a autodefinit ca un promotor contemporan al acelei critici de identificare ai cărei precursori sînt Doamna de Staël şi Baudelaire.

În realitate, nu este vorba aici de o pluralitate de metode, ci, mai curînd, de conexiunea, în cadrul aceleiaşi metode critice, a unor tendinţe care nu se exclud.

Conceptul de critică existenţială trebuie luat într-un sens foarte larg. Ea este o critică cu preocupări metafizice, bazată pe primatul conştiinţei, pe o filozofie a subiectului. Într-o succintă autobiografie intelectuală, înserată în volumul *La Conscience critique*, G. Poulet sublinia importanţa lecturilor filozofice pentru formaţia sa, interesul pentru acei gînditori, de la Montaigne la Husserl, care au meditat asupra semnificaţiei actului de conştiinţă. Conştiinţa nu este pentru Georges Poulet doar „condiţia primă şi sine qua non a activităţii metale", „sursă continuă de bogăţie interioară", ci şi „principiul generator" al operei de artă.

Criticul a reţinut din lecţia fenomenologică mai ales ceea ce constituie baza acestei metode filozofice: studiul esenţelor, înlocuirea explicaţiilor cauzale prin descrierea fenomenelor şi a structurilor (demers rezumat de S. Doubrovsky prin expresia „description réfléchissante"). Pot fi regăsite frecvent în lucrările lui G. Poulet şi alte postulate fenomenologice: eul transcendental, intersubiectivitatea, intenţionalitatea, ireductibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

conceptelor, raportul conștiință — lucruri. O anume orientare idealistă a criticii lui Georges Poulet îl apropie mai mult de fenomenologia clasică husserliană decît de cea propusă de filozofii francezi (G. Bachelard, M. Merleau-Ponty, J.-P. Sartre) care i-au adus numeroase amendamente: întoarcerea la concret, la lumea materială, rezolvarea conflictului obiect-subiect, negarea „centralității excesive" a conștiinței.

Tematismul nu poate fi separat, nici el, de critica existențială. Tema, această „noțiune de bază a criticii moderne", este, potrivit definiției lui S. Doubrovsky, „coloratia afectivă a oricărei experiențe umane, la nivelul la care ea pune în joc relațiile fundamentale ale existenței" [6].

În cadrul unei orientări existențiale care înglobează critici foarte diferiți, Georges Poulet prezintă o serie de descrieri de tip fenomenologic, structurate tematic în jurul unor „activități" sau „moduri categoriale". Criticul studiază maniera scriitorilor de „a concepe interacțiunea între cauze și numere" sau de „a stabili raporturile cu lumea exterioară". Entitățile preferate sînt însă: *timpul* și *spațiul*, două dintre cele mai cuprinzătoare concepte filozofice (*Etudes sur le temps humain*, t. I., Paris, Plon, 1950; t. II *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952; t. III *Le Point de départ*, Paris, Plon, 1964; t. IV *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968; *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963), *formele* — element spațial — (*Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961), *conștiința de sine*, — „categorie ce conține pe toate celelalte și este superioară tuturor" [7] — (*La Conscience critique*, Paris, J. Corti, 1971; *Entre Moi et Moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, J. Corti, 1977).

Alte cărți ale lui G. Poulet: *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, J. Corti, 1966; *Benjamin Constant par lui-même*, Paris, Seuil, 1968; *Qui était Baudelaire?*, Genève, Skira, 1969, *La Poésie éclatée: Baudelaire, Rimbaud*, Paris, P.U.F., 1980, prefețele la operele lui Amiel (1965), Joubert (1966), Maurice Scève (1970) sau articolele publicate în reviste și volume colective pot fi cu ușurință integrate conexiunii spațio-temporale.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și lucrările sale de bază, aceste studii se remarcă prin interesul pentru fenomenele de conștiință, pentru realitatea spirituală a operei de artă și descoperirea aspectelor ei semnificative. Ele analizează concepțiile despre timp și spațiu la scriitorii respectivi sau unele simboluri aparținînd celor două registre.

În capitolele de fenomenologie a criticii, realizate de G. Poulet, apare aceeași preocupare de a polariza discuțiile în jurul unor principii sau noțiuni-cheie: *identificare, subiectivitate, experiență inițială, centrul gîndirii psihice*. Întîlnim aici o situație asemănătoare cu cea relevată de critic în opera lui Proust, romancier care a precedat sau însoțit actul creației de o îndelungată reflecție asupra artei. Într-o serie de texte teoretice [8], G. Poulet va medita, și el, asupra esenței, originii, scopului, mijloacelor criticii, asupra virtuților ei creatoare.

„Coincidență a două conștiințe", ea reprezintă, în primul rînd, o experiență personală prin care criticul trăiește din interior o „misterioasă inter-relație" cu opera, relație considerată de o deosebită importanță pe plan ontologic și estetic. Intersubiectivitatea (idee împrumutată de către Gabriel Marcel și Charles du Bos din filozofia fenomenologică și dezvoltată de discipolul lor, G. Poulet) este posibilă tocmai datorită unui raport de identitate autentic și complet între critic și creator.

Deși Georges Poulet este puțin interesat de literaritatea operei, el consideră textul ca o realitate „vie și conștientă", „o gîndire care se gîndește pe sine". Este vorba de o critică imanentă, care pornește de la text spre autor, pentru a descoperi „echivalentul metaforic" al operei și interioritatea gîndirii scriitorului. A lumina biografia mentală a autorului, a reface, pe un plan superior, unitatea vieții lui devine scopul ultim al discursului critic. Ca și în cazul procesului de creație, G. Poulet a subliniat importanța momentului inițial al actului critic („le mouvement premier") în care „gîndirea criticului se strecoară în interiorul gîndirii criticate și se instalează provizoriu în rolul de subiect cunoscător" [9].

Scanned with OKEN Scanner

Opera este „substanța unică" prin care, în situația particulară a *lecturii*, i se impun cititorului (și, implicit, criticului — „cititorul-tip" sau „cititorul privilegiat"), obiecte de reflecție și reverie. Printr-un proces de substituție, opera devine „eul-subiect", „o gîndire conștientă de ea însăși".

Georges Poulet a găsit la Baudelaire, Proust și A. Béguin teoria criticii-recunoaștere, experiență retrăită, „redublare mimetică a actului de gîndire", fenomen de reverberație necesar comunicării critice și estetice. El a sintetizat într-o serie de formule esența criticii de participare: „iluminare" sau „exaltare simpatizantă", „adeziune", „înțelegere admirativă", „facultate de absorbție", „identificare magică" sau „poetică". Disponibilitatea, simpatia, comuniunea spirituală cu un întreg ansamblu uman sînt propuse drept „qualités maîtresses" ale cititorului, condiții ale realizării actului critic prin excelență. Ele sînt, în același timp, mijloace de înțelegere și organizare a materialului interpretat.

Critica teoretizată și practicată de Georges Poulet este o critică preferențială, care vizează un subiect și o activitate mentală. „...subiectiv, literatura nu are nimic formal. Ea este realitatea unei gîndiri" [10]. Într-una din primele sale intervenții polemice (1959), G. Poulet proclama această metodă profund subiectivă drept singura capabilă de a conduce spre „cunoașterea intimă a realității criticate" [11].

Activitatea desfășurată ulterior l-a obligat pe critic să descopere riscurile subiectivității excesive. Continuînd să sublinieze prezența dinamică a subiectului, locul prioritar al conștiinței, el va încerca o anume conciliere între subiect și obiect, între interior și exterior. Încă din 1954, în prefața la volumul lui J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, G. Poulet întrevedea posibilitatea pentru critică de a se ridica, prin senzații, la o experiență sensibilă. Grație acesteia, ea „ajunge la actul prin care spiritul, pactizînd cu corpul său și cu cel al altora, s-a unit cu obiectul pentru a se inventa subiect". [12] Identificarea cunoaște două faze: o identificare obiectivă — care leagă pe autor de opera sa — și o identificare subiectivă, care se stabilește între

critic și autor (cf. vol. *Albert Béguin et Marcel Raymond*, Colloque de Cartigny, p. 36). În lucrarea sa teoretică de bază din 1971, este definită critica totală, care merge „de la subiect la subiect trecînd prin obiecte". Este o critică ideală, spre care tinde, de fapt, și metoda lui Georges Poulet.

Marea noutate a hermeneuticii sale constă în analiza sistematică a unui act inițial, *Cogito*-ul („l'avènement à la conscience"). Acest prim contact al scriitorului cu universul, prin care „eul și, prin eu, lumea se revelează", se află la baza cunoașterii și a creației. El implică, din partea autorului, „o alegere" și un „demers interogativ" asupra persoanei sale, rezumat de critic în patru întrebări: *Cine sînt? Unde sînt? Cînd sînt? Pe cine iubesc?*, „întrebări nu accidentale și anecdotice, ci esențiale și fundamentale" [13].

Experiență primordială, Cogito-ul joacă în metodologia lui G. Poulet rolul unui „indicator de progres", al unui „regulator de mișcări", prin care criticul stabilește originalitatea fiecărui act de conștiință și — în funcție de aceasta — centrul vital al operei de artă și propriul său „punct de plecare". G. Poulet a încercat să distingă caracteristicile acestui prim timp al conștiinței, care se poate prezenta sub forme afective (Paul Eluard) sau intelectuale (Paul Valéry). Ținînd seama de diversitatea de temperamente și de concepții estetice, el a propus o tipologie literară a Cogito-urilor: cartezian, senzualist sau irațional (Rousseau), romantic (Senancour, Maine de Biran), realist (Flaubert), simbolist (Mallarmé), existențialist (Sartre).

Importanța demersului tematic, situat după momentul găsirii Cogito-ului unui scriitor, a fost relevată de G. Poulet în numeroase împrejurări [14]. Criticul descoperă retrospectiv „frecvențe semnificative", „obsesii revelatoare", „constante ideologice și stilistice", devenite principalele instrumente ale tematismului. Datorită realității tematice, legată la Bachelard sau Poulet de experiența originară a autorului, cercetătorul analizează imaginile sale preferate. El pune astfel în lumină nu numai o „istorie personală" (ca, de exemplu, cea a naratorului nervalian), ci un ansamblu de „idei fixe",

Scanned with OKEN Scanner

de „reverii" și „teme seculare" — acea imaginație colectivă care constituie curentul spiritual al unei epoci.

În cazul unui scriitor ca Nerval, G. Poulet descifrează un fenomen de tematizare a întregii realități obiective și de multiplicare mitică a femeii iubite. Într-un univers poetic în care totul este semnificant și recurent, obiectul devine corespondentul tematic al subiectivității. Îmbrățișînd o varietate de forme temporale și spațiale, într-o proliferare de imagini, tematica nervaliană se confundă, în interpretarea lui G. Poulet, cu o viziune analogică a totalității realului.

Descoperirea acestei mitologii personale și a unor rețele de semnificații, prin procedeul suprapunerii operelor — procedeu pe care Jean Rousset îl consideră caracteristic lui Marcel Proust și, în general, criticii tematice — este valabilă, mai ales, pentru volumul *Trois essais de mythologie romantique*. Este vorba aici de o investigație relativ tradițională: structura povestirii nervaliene, circulația unor tipuri feminine, teme romantice sau scene cu semnificații simbolice (tînăra blondă cu ochi negri, scara în spirală, labirintul, abisul, închisoarea) la Nerval, Gautier, Hugo, Nodier și Baudelaire. Întîlnim totuși în acest volum un limbaj care amintește uneori de psihocritica lui Charles Mauron. Realitatea descifrată este însă complet diferită. G. Poulet este criticul tematic care contestă cel mai violent studiul personalității inconștiente a scriitorului. Dacă J.-P. Richard admite forma prereflexivă sau extrareflexivă a conștiinței, imaginile obsedante nu vor aparține niciodată, la Georges Poulet, unei „stări anterioare actului de conștiință".

Tematismul reprezintă pentru el o „mărturie obiectivă" care-i permite să se sustragă exagerărilor subiectivității. Analiza tematică are, mai ales, o funcție ordonatoare; criticul stabilește o ierarhie în universul imaginar al scriitorului și jalonează — prin pauze și reluări — itinerariul acestuia, pentru a reda, „mai poetic și mai inteligibil", gîndirea sa.

Demersul tematic trebuie însă corelat cu sesizarea unor structuri. G. Poulet nu fetișizează, ca alți critici contemporani, această noțiune. Opera își creează pro-

priile ei structuri, pe care le distruge sau le depășește printr-o continuă mișcare de eliberare.

Cuvîntul structură are, de altfel, o accepție particulară în critica existențială. Structura este legată aici de conștiința scriitorului, de „o gîndire reflexivă și de un subiect care controlează procesul de creație" [15]. Pentru Serge Doubrovsky [16], nașterea noii „nouvelle critique" reprezintă tocmai trecerea de la o „gîndire structurală" la o „gîndire structuralistă" care încearcă să nege principiul intenționalității creatoare.

Cele două structuri fundamentale, „primele teme ale gîndirii" sau obiecte intenționale, în sens fenomenologic al cuvîntului, sînt pentru Georges Poulet, *timpul* și *spațiul*. Studiul temporalității este confundat, în prima sa fază, cu acea experiență privilegiată în care se desăvîrșește actul Cogitoului, moment căruia criticul îi atribuie o potențialitate a duratei. Următoarele faze cuprind alte momente ale conștiinței (timpi puternici sau slabi), prin care se va realiza dialectica duratei.

Critica lui G. Poulet este o apropiere filozofică de opera de artă, deosebită de cercetările formaliste, interesate, și ele, de implicațiile celor două noțiuni în literatură. „Spațiul și timpul sînt două claviaturi pe care opera literară se construiește și se citește, potrivit unei întregi game de întinderi și de durate variabile..." [17].

Majoritatea volumelor lui Georges Poulet vor încerca să reconstituie, mai ales, perspectiva scriitorilor asupra timpului și spațiului, modalitățile proprii de a le intui. „Fiecare trăiește, simte și gîndește potrivit unei temporalități, unei spațialități, unei relaționalități care îi este particulară și care este profund diferită de cea a oricărei alte persoane" [18]. Chiar și în eseul despre Benjamin Constant din 1968 — care se vrea o analiză tematică completă prin descoperirea semnificațiilor simultane pe care le oferă operele autobiografice sau romanești constantiene și prin inventarierea atentă a tuturor temelor generate de experiența trăită a scriitorului — predomină paginile consacrate conștiinței temporalității și spațialității.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de o altă carte importantă apărută în 1962, semnată de Georges Matoré [19], sau de lucrările decadei de la Cerisy-La-Salle din 1964 privind problema timpului [20], demonstrația lui Georges Poulet se înscrie pe linia unor descoperiri științifice contemporane sau a unor reflecții filozofice, în special existențialiste. Ele au subliniat dublul caracter — fizic și psihic — al celor două entități (M. Marleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception)*, aspectul lor subiectiv (H. Minkowski, *L'Espace vécu* ; G. Marcel, *Journal métaphysique)*, interioritatea și dimensiunile lor metafizice (G. Marcel, *L'Être en situation)* sau temporalizarea conștiinței (J.-P. Sartre, *Situations I)*.

„O descoperire nouă făcută asupra structurii spațiului sau timpului — spunea și G. Bachelard în *L'Expérience de l'espace* — atrage totdeauna după sine o reacție în structura spiritului nostru" [21]. „Topo-analiza" bachelardiană, definită în *La Poétique de l'espace* ca „studiul psihologic sistematic al peisajelor vieții noastre intime" [22], a constituit, și ea, un prețios exemplu pentru autorul volumului *Les Métamorphoses du cercle.*

Atitudinea scriitorilor în fața acestor „două principii de reprezentare sugestivă" nu poate fi discutată de G. Poulet decît parcurgînd diverse perioade artistice. Spre deosebire de alți reprezentanți ai noii critici, atrași, mai ales, de personalități literare din secolele XVII—XIX, el acordă aceeași atenție scriitorilor contemporani, francezi sau străini. Revine cu insistență numele lui Marcel Proust, fondatorul criticii tematice (cf. *La Conscience critique* și *Les Chemins actuels de la critique)*, dar și cel care a revoluționat concepția despre timp și spațiu în literatură. Două secțiuni din *Etudes sur le temps humain* și *Mesure de l'instant*, prefața la *Le Point de départ*, un eseu care îi este consacrat integral, *L'Espace proustien*, compun o axă a lucrărilor sale critice, în jurul căreia sînt dispuse puncte de vedere variate ale scriitorilor asupra categoriilor în discuție.

Așa cum s-a arătat și la colocviul despre timp din 1964, arta este cea care „încearcă să ne facă sensibile într-o manieră intensă și revelatoare aceste experiențe

esențiale" [23]. Depășind etapa studiilor particulare, criticul francez a realizat, în capitolele introductive ale cărților sale, generalizări, sinteze ale noțiunilor de timp — spațiu, bazate pe principiul unei evoluții, al unei continuități a gîndirii umane. „Timpul uman nu precede omul, el este, dimpotrivă, consecința însăși a felului în care omul înțelege să trăiască și să se trăiască" [24].

Dacă volumul *Etudes sur le temps humain* poate fi interpretat ca o istorie a conștiinței temporalității la scriitorii francezi, din Evul Mediu pînă în secolul al XX-lea, celelalte lucrări prezintă aspecte specifice ale timpului, mișcarea acestuia pe direcția: moment izolat — continuitate temporală. Criticul meditează aici asupra unor noțiuni discutate și în prima sa carte: *clipa* — bază a timpului — experiență foarte importantă și la Gaston Bachelard *(Instant poétique et instant métaphysique,* 1939) și *durata.* Apar însă și alte noțiuni fundamentale pentru opera lui G. Poulet: *punctul de plecare* și *distanța interioară.* Aceste noi cercetări vor permite criticului francez să-și desăvîrșească viziunea personală asupra problemei duratei; ea are, ca și cea a lui G. Bachelard, o orientare antibergsoniană.

Studiul operei proustiene este, în primul rînd, un studiu al diverselor momente din *A la recherche du temps perdu:* momente golite de conținut cu care începe opera sau suita de momente regăsite datorită amintirii — concepută ca o putere supranaturală, echivalentă cu grația divină în gîndirea catolică. Aceste momente eterogene nu formează o „continuitate melodică", o adevărată durată omogenă ca la Bergson. Ele pot constitui în cele din urmă o unitate spirituală și sensibilă numai prin relațiile multiple care se stabilesc între ele.

În *Mesure de l'instant* — ultima secvență din tetralogia închinată timpului uman — criticul își propune să urmărească „variația instantaneului" la Maurice Scève, Doamna de Staël, Stendhal, Michelet, Amiel, Proust sau Julien Green. Intervine în acest volum ideea unei dimensiuni a clipelor, prin natura lor discontinue. Ele oscilează între vid — plenitudine, condensare — expansiune. De aici, necesitatea înserării lor într-un

Scanned with OKEN Scanner

ansamblu care duce la o „structurare posibilă a duratei".

Opera proustiană este analizată numai prin una din coordonatele sale, din punct de vedere al unei deschideri în timp, al perspectivei pe care o aduce asupra viitorului, căruia scriitorul i-a redat un caracter enigmatic. Viitorul, numai, poate asigura o deplină recunoaștere a trecutului. Retrospectiva proustiană este considerată de G. Poulet doar ca o a doua etapă, cerută de eșecul primei orientări spre viitor. Viitor — trecut apar ca un cuplu de momente între care nu e posibilă o continuitate a mișcării.

Aceeași relație binară este urmărită în opera lui J. Green. Cei doi poli ai vieții afective, cele două experiențe importante ale personajelor sau ale scriitorului însuși: angoasă-fericire apar „decupate" una pe fondul celeilalte. Pasaje neașteptate de la o stare sufletească la alta, de la frenezie la calm, de la frică la sentimentul unei absolute siguranțe, de la senzația de „jamais vu" la cea de „déjà vu" au drept consecință o suspendare a mișcării, o suspendare a timpului. Rezultă o impresie de intemporal, de lume supranaturală, de „au-delà". Ambiguitatea sentimentelor atrage după sine ambiguitatea duratei.

„Punctul de plecare" este etapa esențială în studiul operei de artă. „Totul începe — pentru G. Poulet — printr-o experiență și prin conștiința acestei experiențe" [25]. Acest „nisus formativus", cum îl numește criticul, însumează Cogito-ul inițial al artistului, în care se schițează universul său imaginar. La mulți scriitori, „la prise de conscience" echivalează cu o fuziune spirituală: o mișcare de expansiune și de comuniune la Diderot sau Joubert, o manifestare de solidaritate a eului poetic cu lumea la V. Hugo, descoperirea unui sentiment de admirație la Doamna de Staël.

Primul act al conștiinței, „principiul unor multiple dezvoltări", este reluat în forme superioare, amplificat printr-o mișcare de ordonare și de desăvîrșire a operei pînă la un punct final al perfecțiunii. Analiza procesului de creație pe care o întreprinde G. Poulet vizează tocmai acea trecere „de la instantaneu", „de la suita

Scanned with OKEN Scanner

detașată de evenimente sensibile", la un „temporalism structural, la o coeziune graduală"[26]. Această metamorfozare a momentelor izolate ale compunerii operei („puzderie de mici durate efemere") într-o „durată continuă" este urmărită cu rezultate deosebit de fructuoase la Mallarmé — a cărui poezie începe printr-o stare negativă care corespunde lipsei unui „moment inițial" — și, mai ales, la scriitorii secolului al XX-lea. Este perioada caracterizată prin „nevoia de a găsi un contact nou și autentic cu timpul".

Procedeul opoziției, folosit frecvent de G. Poulet, pentru a marca existența unor poziții contrare în interiorul aceluiași curent sau aceleiași epoci literare, este reluat într-o imensă paralelă care grupează, pe de o parte, pe Gide — Valéry — Claudel, pe de alta, pe Proust. În timp ce primii trei subliniază caracterul unic și nou al clipei, „actualitatea exclusivă a prezentului", posibilitatea de a se elibera de dominația trecutului, opera lui Proust debutează printr-o angoasă a momentului prezent, lipsit complet de semnificație. Cogito-ul proustian, asemănător clipei janseniste, are un caracter tragic. Dincolo de aceste deosebiri fundamentale, la care se adaugă, în cazul lui Claudel, o introducere a elementului divin, o întîlnire între timp și eternitate, operele celor patru mari scriitori propun ca punct de plecare „surprinderea unui moment detașat de toate celelalte momente". El se opune, potrivit concepției lui G. Poulet, atît „dezvoltării masive și continue a duratei" — caracteristice romanului naturalist — cît și „prezenței permanente a esențelor" din poezia mallarmeană.

Transformarea clipei în timp presupune noi eforturi care urmează, la fiecare autor, căi variate. Gide, scriitorul instantaneului, al unei suite de acte de fervoare, regăsește totuși această unitate, datorită „estetismului" său, „încrederii în durata obiectivă a operei de artă". La Valéry durata este calculată, voluntară, conștientă, comparabilă, în acest sens, cu creația literară. La Claudel, ea este consecința intervenției lui Dumnezeu. În romanul proustian însă încercarea de a reconstitui durata se dovedește a fi dificilă și cu rezultate dureroase.

La J.-P. Sartre, punctul de plecare este un Cogito absurd, agravare a momentului similar întîlnit la Descartes, care se traduce prin senzația de greață și vid interior. El se va transforma însă într-un Cogito al libertății, în care conștiința încearcă să evadeze din lumea lucrurilor în care s-a împotmolit. Este drumul parcurs între *La Nausée* și trilogia *Les Chemins de la liberté*.

În opera lui G. Bernanos există o coabitare între elementul divin și cel uman: un univers satanic, un univers al răului, ale cărui simboluri sînt noaptea (elementul timp) și lacul de noroi (elementul spațiu), iluminat brusc de aparițiile succesive ale grației divine.

Dialectica timp-spațiu, pe care se bazează teoria relativității, este o sinteză clasică în filozofie: „...timpul este relația persoanei cu spațiul, fiind de la sine înțeles că acești trei termeni se semnifică unul pe celălalt și nu au sens decît unul în raport cu celălalt" [27]. Această sinteză, dezvoltată în toate analizele tematice ale lui G. Poulet, devine un adevărat principiu director al volumelor: *La Distance intérieure, L'Espace proustien, Les Métamorphoses du cercle, Entre Moi et Moi, La Poésie éclatée.*

„Distanța interioară", „disponibilitatea lăuntrică în care este reordonată lumea", constituie pentru criticul francez o manieră de a situa, în timp și în spațiu, gîndurile, unul în raport cu celălalt. „Gîndirea mea este un spațiu unde au loc gîndurile mele" [28]. Această dimensiune, căreia Georges Poulet — antibergsonian — îi pune în valoare subiectivitatea, stabilește joncțiunea sau, dimpotrivă, separarea între eul subiect și eul obiect, între „cel ce gîndește" și „obiectul gîndit". Distanța interioară balzaciană, care desparte ființa umană de obiectul gîndurilor sale, echivalează cu „timpul de care nu mai depinzi", cu „spațiul de care te-ai eliberat". Întreaga existență mussetiană este reprezentată printr-o serie de dilatări și contractări. Distanța interioară marchează o ruptură între două realități dușmane: trecutul și prezentul.

Folosirea unor termeni aparținînd, în aceeași măsură, spațiului și timpului subliniază dubla calitate a gîn-

dirii. „Distanța nu este numai un interval, ea este un mediu ambiant, un cîmp de unire" [29].

Spațiul proustian prezintă aceeași structură fragmentară ca timpul. Discontinuitatea și instabilitatea sînt însă mai accentuate. Raportul este urmărit aici voluntar, potrivit unui „riguros paralelism". Dacă realitatea temporală este concepută sub formă de tablouri, cea spațială este un „ansamblu de puncte de vedere", o multitudine de „côtés". Reconstituirea locurilor pierdute și descoperirea fixității lor obișnuite, cu ajutorul visului sau memoriei — forță superioară cu o acțiune supratemporală — înseamnă, de aceea, pentru povestitorul proustian o victorie asupra timpului.

Cea de a patra dimensiune care desăvîrșește spațiul — timpul — are însă, potrivit concepției criticului, o esență calitativă spațială. Este vorba de „un timp spațializat", opus celui bergsonian. Romanul proustian este văzut ca un imens peisaj în care diverse instantanee fac loc unei suite coerente de imagini, grație unei metamorfoze a timpului într-un spațiu estetic. „O pluralitate de episoade se rînduiesc și-și construiesc propriul spațiu care este spațiul operei de artă" [30].

În ultimele sale volume, *Entre Moi et Moi* și *La Poésie éclatée*, G. Poulet depășește clasica conexiune spațio-temporală. El studiază aici cele două entități în legătură cu alte „variații categoriale ale actului de gîndire". Acestea pot fi: dimensiunea cosmică a conștiinței de sine (la Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Claudel, Michaux, Bosco) sau diverse „exerciții ale imaginației pe tema numărului" (ca, de exemplu, succesiunea de peisaje interioare în *Jurnalul* lui Amiel sau recurența imaginilor poetice în operele lui Rimbaud și Eluard).

Experiența lui Amiel consemnată în notațiile sale cotidiene reprezintă astfel, pentru tematismul lui G. Poulet, un material de excepție. Conștiința de sine a scriitorului elvețian, care tinde spre o cunoaștere totală a vieții, dobîndește o triplă valoare: spațială, numerică și temporală. Manifestările acestor facultăți ale gîndirii amieliene sînt — în viziunea critică a lui Georges Poulet — confuzia între spațiul interior și

spațiul exterior, fenomenele de expansiune și de discontinuitate ale stărilor de conștiință, apărute ca urmare a excesului de introspecție, obsesia morții dar și afirmarea unei anume permanențe datorită tocmai posibilității scriiturii de a imobiliza timpul.

Alegerea cercului ca obiect de cercetare într-o lucrare independentă se explică atît prin calitatea acestei forme, „cea mai desăvîrșită și mai durabilă", cît și prin universalitatea ei. Ea apare în toate sistemele filozofice și este valorificată în toate literaturile. G. Matoré *(L'Espace humain)* semnalează existența unei adevărate problematici a cercului la numeroși filozofi și critici din secolul al XX-lea, reprezentanți ai unei „gîndiri spațializante contemporane": G. Marcel, M. Merleau-Ponty sau L. Goldmann. Ca și alte „metafore geometrizante" prezente și la G. Poulet : punctul, elipsa, sfera, cercul constituie „un mijloc de expresie al investigației realului" [31].

Cuvîntul „metamorfoză" nu este folosit de G. Poulet în sensul de modificare a formei, așa cum apare, de exemplu, într-un studiu despre poezia lui H. Michaux *(L'Antagonisme de l'espace, La Quinzaine littéraire,* no 156, 1973). Substituția de forme, diversificarea lor neîntreruptă exprimă continua evadare a poetului dintr-un spațiu interior și exterior, în aceeași măsură ostil.

În volumul consacrat cercului, este vorba, mai curînd, de o transformare a viziunilor scriitorilor asupra acestei structuri a spiritului uman, viziune direct legată de reacția lor în fața timpului și spațiului. Punctul de plecare al acestei retrospective — concepția creștină despre divinitate, simbolizată printr-o sferă infinită — urmărește o desfășurare spațială și temporală a acțiunii unui centru creator. Corespondența centru-circumferință, care determină poziția omului în univers, poate servi lui G. Poulet ca termen de referință în redefinirea unor concepte : Renaștere, Baroc, Preromantism, Romantism sau chiar a operei de artă — „punct focal care-și multiplică relațiile cu o circumferință".

Dacă eseurile despre timpul uman au putut fi acuzate de o anume monotonie, *Les Métamorphoses du cercle* oferă criticului o mai mare diversitate în abor-

darea tematică a literaturii. Majoritatea studiilor analizează o constelație de metafore sau simboluri generate de această formă : cercul închis ermetic la poetul vieții interioare absolute — M. Scève, opus cercului care se lărgește fără încetare la poetul realității în disoluție — Lamartine, pînza de păianjen la Montesquieu și Pope, centrul-celulă la Rousseau, perla la Vigny, baletul orelor și hora tinerelor fete la Nerval, spirala la Flaubert, ondulațiile care propagă vibrațiile, seria de circumferințe succesive, de linii drepte, curbe sau sinuoase în poezia baudelairiană.

Două metafore obsedante din lucrarea *Benjamin Constant par lui-même* ar putea fi asimilate aceleiași tematici a cercului : mecanismul orologiilor care înregistrează scurgerea timpului și, mai ales, roata norocului. Adolphe și creatorul său se află într-o dublă poziție : un punct central imobil care traduce indiferența, starea de apatie și mișcarea periferică a unei circumferințe mobile, formată din evenimentele vieții exterioare.

Frecvența acestor imagini este explicată de Georges Poulet printr-o adevărată fascinație pe care cercul, alături de alte elemente spațiale, a exercitat-o asupra scriitorilor din toate epocile, de la poeții Renașterii la Mallarmé și Rilke.

La Flaubert, circularitatea nu vizează doar ordinea formală, compoziția romanelor a căror intrigă este desfășurată între două episoade cu aceeași semnificație, ci însăși perceperea realului. Cercul care se dilată sau se micșorează pînă la confundarea cu un punct devine „imaginea esențială prin care se explică raporturile lumii cu ființa".

Aceeași formă privilegiată rezumă pentru G. Poulet unitatea operei balzaciene : construirea fiecărui roman în jurul unui personaj caracterizat prin monomanie, printr-o „fixitate morală și fizică", gruparea succesivă de forțe, de idei într-o „oglindă concentrică" și luminarea figurilor de către un proiector central — geniul scriitorului. Întreaga *Comedie Umană* este figurată printr-o sferă — „structură condensată și energetică" [32] — în care fiecare parte se află în raport cu celelalte și cu ansamblul.

Mai mult decît în alte lucrări ale sale, criticul a fost preocupat în acest volum de organicitatea operei de artă, de sistemul de relații care se stabilesc în interiorul ei.

*

Timpul, spațiul și formele pe care acestea le implică — principalele teme ale meditației lui Georges Poulet — sînt considerate drept unele din cele mai complexe probleme din filozofie. Ele sînt pentru autorul cărții *Les Métamorphoses du cercle* condiții de reprezentare sensibilă a lumii și ființei umane, direct legate de conștiința structurantă a criticului. „Maniere de lectură" a Cogitoului și a procesului de creație, ele au prilejuit descoperirea unei tematici care se distinge, ca și teoria sa critică, printr-o deosebită coerență.

Comentatori francezi sau străini au reproșat dintotdeauna lucrărilor lui G. Poulet de a fi susținut existența exclusivă a unei critici a conștiinței și, mai ales, de a fi neglijat opera ca „entitate estetică" (René Wellek), trăsăturile ei obiective, problemele de limbaj, în favoarea studierii concepției filozofice a creatorului. Parafrazîndu-l pe G. Poulet, putem spune că el este mai puțin interesat de scriitor și de literatura sa, cît de actul însuși care face din acesta un scriitor și din opera sa o operă de artă.

Aceste obiecții, aduse mai ales de noua „nouvelle critique", rămîn, desigur, perfect valabile. Nu este oare mai important să subliniem remarcabila unitate de metodă ce caracterizează volumele publicate de Georges Poulet, constanța reflecțiilor sale despre funcția criticii, apărarea principiului subiectivității? Deși în unele intervenții publice G. Poulet a afirmat că se interesează tot mai mult de o gîndire critică formalistă, el rămîne, în continuare, adeptul cel mai fervent al criticii de identificare, bazată pe un „fenomen de recepție care precede actul de transmisie" [33]. Pe de altă parte, ceea ce asigură acestei opere critice o unitate este ideea unei organizări tematice în jurul unor categorii filozofice fundamentale, precum și rețeaua de trimiteri, de comparații, încercarea de a explica complexitatea viziunii

asupra timpului și spațiului la scriitorii secolului nostru prin tendințe variate întîlnite la clasici sau romantici.

Unitatea este dată, mai ales, de axarea întregii sale activități pe analiza vieții lăuntrice a scriitorilor („l'espace du dedans" — Jean Rousset), pe studierea acelei experiențe conștiente, „mișcarea genetică profund subiectivă și trăită din interior" prin care „opera de artă trece din starea informă și instantanee în starea formală și durabilă" [34]. Așa cum mărturisește el însuși, criticul a urmărit să descopere în persoana și gîndirea unui autor mai ales spiritul său creator, „principiul original și veșnic activ al artei".

Cărțile lui Georges Poulet sînt, alături de cele ale lui J.-P. Sartre, cercetările critice actuale care ilustrează în modul cel mai pregnant acel destin conjugat al literaturii cu filozofia, despre care vorbea S. Doubrovsky în *Pourquoi la nouvelle critique ?*

În discuțiile colocviului despre critică din 1966, sau în volumul *Trois essais de mythologie romantique*, apărut în același an, Georges Poulet formula un proiect îndepărtat al direcției critice pe care o reprezintă : realizarea unei istorii a ideilor, sentimentelor, imaginației, văzute ca principale forme de Cogito. Împreună cu operele lui Gaston Bachelard, Albert Béguin și Marcel Raymond — critici în a căror descendență G. Poulet se situează direct — lucrările sale ar putea constitui capitole însemnate din această posibilă istorie universală a conștiinței umane.

NOTE

1. Punct de vedere îmbrățișat, în general, și de lucrările românești consacrate „noii critici" (Cf., de ex., Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, București, Ed. Univers, 1975).
2. După opinia lui R.-E. Jones, *Panorama de la nouvelle critique en France de G. Bachelard à J.-P. Weber*, Paris, S.E.D.E.S., 1968, G. Poulet face parte din școala fenomenologică bachelardiană.
3. R.-M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX-e siècle*, IV-ème éd., Paris, Albin Michel, 1969.

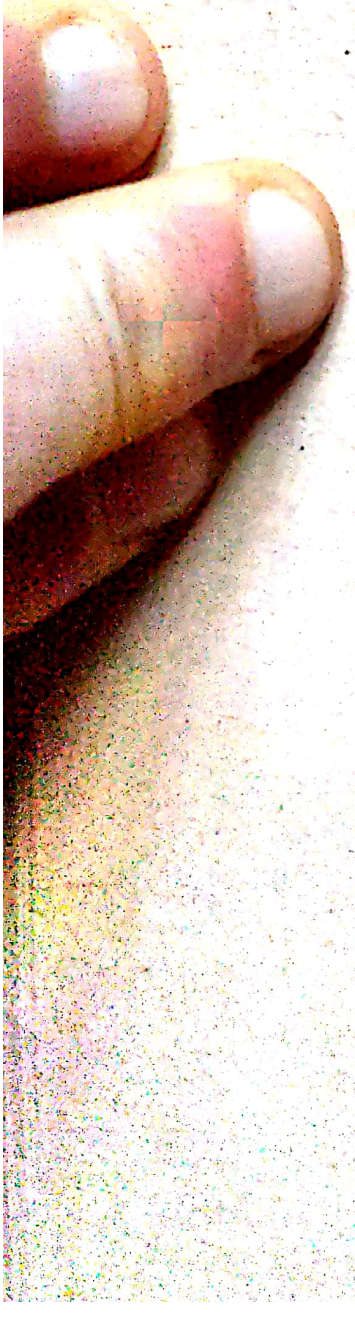
Scanned with OKEN Scanner

4. Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ? Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1967 ; J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier, *La Littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970 ; Jean-Louis Cabanès, *Critique littéraire et sciences humaines*, Toulouse, Privat, 1974 ; Albert Léonard, *La Crise du concept de littérature en France au XX-e siècle*, Paris, J. Corti, 1974.
5. René Wellek, *Conceptele criticii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
6. Serge Doubrovsky, *De ce noua critică? Critică şi obiectivitate*, Bucureşti, Ed. Univers, 1977, p. 246.
7. G. Poulet, *Entre Moi et Moi*, p. 274.
8. Prefaţă la J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954 ; *Réponse à l'enquête de la revue „Les Lettres nouvelles"*, 24 juin 1959, p. 10—13 ; Prefaţă la Ch. du Bos, *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, Paris, J. Corti, 1967 ; *Une critique d'identification, Conclusion*, în *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, U.G.E., 1968 ; Prefaţă la Vincent Therrien, *La Révolution de G. Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970 ; *La Conscience critique*, Paris, J. Corti, 1971 ; *De l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond*, în *Albert Béguin et Marcel Raymond*, Colloque de Cartigny, Paris, J. Corti, 1979. Alte consideraţii asupra criticii sînt cuprinse în capitolele introductive sau în studiile lui G. Poulet, în special în volumele *Trois essais de mythologie romantique*, *Entre Moi et Moi*, precum şi în lucrarea colectivă *Qu'est-ce qu'un texte ?* Paris, J. Corti, 1976.
9. G. Poulet, *La Conscience critique*, p. 312.
10. G. Poulet, *La Distance intérieure*, p. II.
11. G. Poulet, *Réponse à l'enquête de la revue „Les Lettres nouvelles"*, p. 10.
12. G. Poulet, Prefaţă la J.-P. Richard, *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1973, p. 10.
13. G. Poulet, *Entre Moi et Moi*, p. 157.
14. Cf. *Les Chemins actuels de la critique* ; *Trois essais de mythologie romantique* ; Prefaţă la K. Schärer, *Thématique de Nerval ou le monde recomposé*, Paris, Minard, 1968.
15. Albert Léonard, *op. cit.*, p. 208.
16. Serge Doubrovsky, *La Crise de la critique française*, *N.R.F.*, oct., 1970.
17. Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1962, p. XIV.
18. G. Poulet, *Entre Moi et Moi*, p. 273.
19. Georges Matoré, *L'Espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, La Colombe, 1962.
20. *Entretiens sur le Temps*, Paris, Mouton, 1967.
21. Apud G. Matoré, p. 21.
22. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 27.
23. Jeanne Hersch, *Les dimensions du temps*, *Entretiens sur le Temps*, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

24. G. Poulet, *La Point de départ*, p. 39.
25. *Ibidem*, p. 39.
26. *Ibidem*, p. 40.
27. Claude Le Guen, *Unité et réalité du temps, Entretiens sur le Temps*, p. 231.
28. G. Poulet, *La Distance intérieure*, p. I.
29. *Ibidem*, p. I.
30. G. Poulet, *L'Espace proustien*, p. 136.
31. G. Matoré, *op. cit.*, p. 94.
32. *Ibidem*, p. 77.
33. G. Poulet, *Entre Moi et Moi*, p. 171.
34. G. Poulet, *Le Point de départ*, p. 40.

ANCA SÎRBU



Scanned with OKEN Scanner

TEMATISMUL SENZAȚIILOR LA JEAN-PIERRE RICHARD

Termenul larg, vag și convențional de „noua critică" nu permite să se vadă clar diversitatea scrierilor critice apărute în ultimii douăzeci de ani în Franța, profundele contradicții și divergențe dintre „l'ancienne nouvelle critique" și „la nouvelle nouvelle critique". În sens complex, „noua critică" este o tendință a gîndirii contemporane, marcată de recentele cuceriri ale diverselor științe despre om. Preocupată de a defini funcțiile, metodele și scopurile criticii, ea aduce în prim plan „peisajul interior" al autorului, prin reconstituirea biografiei sale spirituale; sensibilă la sursele intrinsece ale operei, la demersurile creatoare, la „laboratorul" artistului, ea se întreabă, totodată, dacă biografia (internă sau exterioară, spirituală sau fizică) are vreo semnificație pentru operă.

Deși fac frecvente incursiuni în domeniile extraliterare (critica fiind o „antropologie", după cum spune Roland Barthes), „noii critici" se interesează, de fapt, în primul rînd, de structura operei. Proiectul lor ambițios este critica-creație, iar punctul de plecare comun — textul, recunoscut ca ambiguu și „deschis". Dar, uneori, în dorința de a dovedi validitatea unei doctrine, valoarea unui sistem, ei uită că textul nu este un document demonstrativ, ci un nod de semnificații specific literare. Din fericire, mulți „neocritici" sînt mari, în ciuda sistemului lor (sau a lipsei lor de sistem): reușita depinde de viziunea și de talentul criticului, nu de școala căreia îi aparține, nici de sistemul pe care îl aplică. Talentul criticului înseamnă, din acest punct de

vedere, a adapta sistemul particular al scriiturii sale la acela al autorului studiat. De această adaptare depind calitatea și profunzimea demersului critic — în definitiv, literatura nu poate fi „vorbită" decît de literatură. „Combatanți" în slujba libertății de cercetare, „noii critici" „recuperează" geniile, prin pluralitatea, multiplicarea modurilor de a aborda literatura.

Pentru „noii critici", interpretarea operei literare poate fi legată — conștient — de una din marile ideologii contemporane (marxism, existențialism, psihanaliză, structuralism). „Noii critici" pornesc de la un sistem preexistent, pe care se străduiesc să-l insereze în domeniul criticii literare. Unii se mulțumesc doar să lumineze opera dintr-o nouă perspectivă.

Potrivit clasificării lui Robert Emmet Jones în *Panorama de la nouvelle critique en France*, Paris, S.E.D.E.S., 1968, Jean-Pierre Richard ar aparține, alături de Georges Poulet și Gaston Bachelard, ca maeștri, școlii fenomenologice. Richard însuși se recunoaște, în prefața volumului *Poezie și Profunzime*, ca discipol al lui Bachelard : analiza sa tematică este o continuare a fenomenologiei bachelardiene a reprezentărilor imagistice. În *Les Chemins actuels de la critique*, (Paris, U.G.E., 1968), G. Poulet, organizatorul colocviului despre critică de la Cerisy-la-Salle, îl plasa pe J.-P. Richard în „critica de simpatie", variantă a criticii existențiale, alături de critica de „identificare" (G. Poulet), a „relațiilor trăite" (J. Starobinski), de „înțelegere totalizantă" (J.-P. Sartre). Roland Barthes îl situează în rîndul „criticilor de semnificație", alături de G. Poulet, J. Starobinski, Ch. Mauron, Lucien Goldmann, și anume printre criticii care pun accentul pe „decuparea" operei și pe organizarea ei în vaste rețele de forme semnificante. J.-P. Richard poate fi, de asemenea, considerat drept structuralist, pentru „intuiția structurală" a totalității operei.

A fi „tematician" (sau „tematist", sau „tematolog") înseamnă a „recupera" critica psihanalitică, fenomenologică, structuralistă. Tematismul este știință și literatură totodată. Răuvoitorii și adversarii nu recunosc în acest tip de critică decît un împrumut, adesea hazardat,

al metodelor de cercetare a științelor la modă. Dar G. Poulet, J. Starobinski, J.-P. Richard descoperă la autorii studiați locul preponderent al anumitor teme privilegiate, valoarea semnificativă a anumitor structuri. Critică de „interpretare", deja strălucit ilustrată de Georges Blin, Marcel Raymond, Albert Béguin, la care ambiția filozofică și precizia erudită se armonizează într-o cercetare riguroasă a itinerarului scriitorului ce se caută pe sine, critica tematică dezvăluie o „rețea organizată de obsesii", cum spune Ch. Mauron, adică *tema*. Tema, sau „imaginea obsedantă" (Salvador Dali), este una din noțiunile-cheie ale criticii moderne. Termen echivoc, cu definiții diferite, în funcție de autorii care o revendică și o mânevrează, tema este o constantă, un invariant, un posibil echivalent al fonemului fonologilor și al mitemului lui Claude Lévi-Strauss. Sistem de imagini și schemă de gîndire, element fundamental al stilului, tema este revelatoare, prin revenirea ei obsesională, nu atît a inconștientului scriitorului, cît, mai ales, a zonelor prereflexive ale conștiinței sale. Tema este colorarea afectivă a oricărei experiențe umane, la nivelul la care ea pune în joc relațiile fundamentale ale existenței, adică modul particular în care fiecare om trăiește raportul său cu lumea și cu ceilalți. Tema ar fi, așadar, alegerea unui mod de a fi, existentă în centrul oricărei viziuni despre lume. Afirmarea și dezvoltarea ei constituie suportul și armatura operei literare, arhitectonica ei. Tema este „un principiu concret de organizare, o schemă sau un obiect fix, în jurul căruia are tendința să se constituie și să se dezvăluie o lume". [1]

Descoperirea temelor se face potrivit criteriului recurenței: temele majore ale unei opere, cele care îi formează invizibila arhitectură și care ne oferă cheia organizării sale, sînt dezvoltate cu o frecvență sporită. Repetiția semnalează obsesia. De aici, căutarea cuvintelor-cheie, a ticurilor stilistice, a imaginilor favorite, a obiectelor-fetiș, deci, studiul frecvențelor statistice. Deși incontestabil utile, aceste studii nu duc la adevăruri „definitive". În primul rînd, pentru că tema depășește importanța cuvîntului, conținînd o mai mare

Scanned with OKEN Scanner

complexitate de sensuri decît cuvîntul. În al doilea rînd, a construi un lexic de frecvențe înseamnă a presupune că în toate exemplele în care apare, cuvîntul nu are decît unul și același sens. Or, acest sens se modifică și independent, dar și în contextul sensurilor care îl susțin și îl fac să existe. Variația contextuală de sens determină nu numai un studiu de frecvențe, ci, mai ales, unul intrinsec, calitativ, al cuvîntului. Recunoașterea prezenței temei trebuie însoțită de aprecierea valorii sale, a nuanțelor sale speciale în context. În sfîrșit, descoperirea metaforelor revelatoare, prin criteriul frecvențelor simptomatice, nu poate evita arbitrarul. În descoperirea temelor dominante, mai importantă decît criteriul frecvenței este valoarea „strategică", calitatea „topologică" a temei: scheme care situează viața în „puncte nevralgice", de „intersecție", ale spațiului interior, capabile, deci, să facă să pătrundă aceleași reguli organizatoare în cîmpuri diferite ale vieții. La Mallarmé, de pildă, o anumită imagine crucială a nudității — descoperită de Richard, — domină zona erotică, dar se întinde și în domeniile gîndirii celei mai pure, estetice și metafizice. Pentru a distinge aceste teme, este de ajuns, spune Richard, de a suprapune diferitele „etaje" ale experienței, de a stabili „geografia" lor comparativă, de a vedea cum ele comunică pentru a constitui o experiență. În interiorul acestui sistem activ, temele se combină în ansambluri echilibrate, în „rețele". A înțelege o temă, înseamnă a-i înțelege multiplele valențe, căci, de fapt, o temă este „suma", „punerea în perspectivă" a diferitelor sale modulații.

Potrivit concepției lui Richard, poetul nu-și inventează temele meditației sale. Acestea ar exista, autonome, în afara și înaintea lui. De aceea, ele pot fi studiate și în afara operei — pretext și ilustrare. Richard invocă aici mitologiile ancestrale studiate de Mircea Eliade, „complexele imaginare" ale lui Bachelard. În spatele și în afara operei manifeste, parcă indiferent de ea, Richard caută un univers care îi preexistă în imaginar. Problema ar fi nu de a ști cum și de unde a primit Mallarmé, de pildă, imaginile și ce sens aveau

Scanned with OKEN Scanner

acestea înainte ca Mallarmé să și le „însușească". Importantă este doar semnificația pe care aceste teme o au pentru Mallarmé, într-un anumit context.

Se poate urmări cronologic evoluția unei teme? Există o asemenea evoluție? Orice operă este supusă „duratei" autorului ei. Dar evoluția temelor se poate lega greu de avatarurile istoriei autorului. Schimbările tematice sînt gradate și lente. Linia cronologică a inflexiunii lor nu se poate urmări decît după descoperirea permanențelor tematice. Tematicienii aleg sistematic autori cu care „simpatizează" prin adeziune imediată, cu o operă omogenă, cu tendințe spre monomanie, care își re-creează lumea interioară în jurul unei obsesii esențiale. Autorii unor lumi multiple, imposibil de redus la o formulă unică (Molière, Hugo, Balzac, Proust), sînt mai rar abordați și atunci numai sub un singur aspect, potrivit unei singure „grile", unei critici a „punctelor de vedere" privilegiate.[2] Dar, chiar în acest caz, criticul nu trebuie să se mărginească la o singură „lectură" a operei. Opera trebuie parcursă, explorată în moduri diferite. Spre deosebire de monotematismul genetic al lui Jean-Paul Weber, de pildă (a cărui cercetare se limitează la descoperirea, în cazul fiecărui autor, a unei figuri unice, cu rol de matrice), de „identificarea" lui G. Poulet (pentru care critica este descrierea unei aventuri spirituale, avînd ca punct de plecare studiul spațiului și timpului, ca dimensiuni apriorice ale experienței interioare, ca desfășurare structurală a unui „cogito" unic și ireductibil), Richard practică o critică pluritematică, căutînd, nu detașarea unei singure imagini originare, ci stabilirea unei „mise en cohérence" a diferitelor teme manifestate în operă. Tematicienii pornesc de la text pentru a urca spre spiritul creator. „Eul" profund, misterios, creator, este urmărit îndărătul operei. Opera este, apoi, părăsită pentru studiul „laboratorului" de creație, ceea ce permite situarea în afara operei, pentru a o înțelege, și înăuntrul ei, pentru a o „spune".

Ca și ceilalți critici „universitari", J.-P. Richard încearcă să-și pună de acord cercetarea cu cerințele Sorbonei; „noua critică" nu este, de fapt, antiuniversita-

ră, ci înseamnă deschiderea criticii universitare spre lumea modernă; ea vizează să surprindă opera în totalitatea sa, adică, în același timp, în unitatea și coerența ei; este o critică a ansamblurilor structurate, nu a detaliilor. Pentru Richard, lumea interioară nu este un vas închis: interiorul nu este decît exteriorul interiorizat. Existența operei absoarbe și resoarbe evenimentele vieții, le „digeră" și le asimilează simbolic, pentru a-și făuri din ele trama. A pătrunde în substanța operei, înseamnă a urca pînă la experiențele sensibile care constituie sursa și, adesea, structura operei: „Să urce, din imagine în imagine, pînă la senzații".[3] Dincolo de operă există ființa, dincolo de ființă există lumea celorlalți, cu care ființa comunică. Curiozitatea pentru interior este înlocuită de studiul raporturilor creator — lume. Condiționarea biografică, sursele livrești, „istoria literară" (influențe, medii literare etc.), tot ceea ce poate părea esențial unui critic de tradiție lansoniană este sistematic estompat. Critica richardiană se naște în contact cu sursele genetice și cu realitățile sensibile ale operei. A scrie înseamnă a descoperi o lume și a o reinventa, transfigurînd-o prin limbaj. Scriitura este o activitate pozitivă și creatoare, în interiorul căreia unele ființe reușesc să coincidă pe deplin cu ele însele (Flaubert, Stendhal). Coincidența poate fi, uneori, refuzată (la Fromentin, la frații Goncourt). Prin descoperirea unei perspective asupra lumii, literatura — ca și opera critică — devine o „aventură de a fi"[4]. Lume distinctă sau vagă, a cunoașterii sau a duioșiei — la Stendhal, — lume a suprafețelor, a epidermelor și a atingerilor ușoare, sub care adevărul nu poate fi atins — la frații Goncourt, — lume densă, materială — la Flaubert, așa apar universurile literare în *Literatură și senzație*.

J.-P. Richard schițează profilul psihologic al scriitorului, plecînd de la factorii deja puși în evidență, sau sugerați doar, de G. Bachelard și G. Poulet. Dacă gîndirea are nevoie de o elaborare infraintelectuală, el caută în orice operă „les caves du texte", „un sens naiv și implicit", „un infralimbaj", care ar corespunde, în conștient, muncii pregătitoare de elaborare a gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirii, mijlocul de acces cel mai eficace și mai subtil al demersului primar al actului creator. El nu descrie conținutul unei gîndiri, ci vrea să-i găsească principiul unificator, adică actul creator însuși, în raporturile sale cu identitatea artistului. A surprinde, de pildă, un Mallarmé unic și același („même" et „seul"), în ciuda accidentelor existenței sale și a diferitelor metamorfoze ale elanului său poetic, este ambiția și scopul criticului: opera în structura sa și, în spatele ei, personalitatea creatorului. Opera apare, pentru J.-P. Richard, nu numai ca eveniment, ci și ca structură revelatoare a personalității creatorului său. Pentru a o descoperi, criticul se oprește la o experiență privilegiată. „Specialitatea" sa este de a interoga autorul asupra primului contact cu lumea, asupra felului său de a o simți și percepe, pentru a sesiza, la acest nivel primar, elementar, „naiv", neafectat, „neinfectat" de intelect, „intenția fundamentală" a scriitorului. Resuscitarea obiectelor este corelată cu descoperirea senzației, în funcție de predilecțiile și de organizarea lăuntrică, sufletească, a scriitorului. În căutarea unor tipare ale senzației, Richard urmărește, totodată, treptele și asociațiile imagistico-senzoriale, care determină și unifică întreaga „mitologie" personală a unui artist. În teza sa de doctorat despre *Universul imaginar al lui Mallarmé* (Seuil, 1961), el descoperă, în acest fel, un nou Mallarmé, nu abstract și „descărnat", ci îndreptat spre viață, mult mai senzual decît se crede de obicei. Același punct de plecare, mai mult senzual decît metafizic, deși tinde, în cele din urmă, să explice concepția despre lume a scriitorului („Weltanschauung") și deși poate explica cele mai mici subtilități stilistice, a stat la baza celor mai frumoase analize din *Literatură și Senzație, Poezie și Profunzime, Peisajul lui Chateaubriand, Unsprezece studii asupra poeziei moderne, Studii despre romantism, Proust și lumea sensibilă.* Penetrația în senzație înseamnă, înainte de orice, o punere în relație sau în perspectivă a datelor oferite de viața și opera autorului. Dificultatea cercetării originii creatoare la nivelul senzației vine din faptul că exegetul trebuie să definească relațiile autorului cu imaginile, forme ale acestor obiecte (mituri, simboluri, metafore).

Scanned with OKEN Scanner

Demersul critic al lui J.-P. Richard urmăreşte o mişcare dublă. Prima este de „reducţie": criticul trece în mod constant de la operă la sensibilitatea profundă a autorului, considerînd orice scriere în egală măsură drept „semnificantă" în reconstituirea experienţei originare a scriitorului. În acest scop, precum „psihocriticii", Richard foloseşte nivelator textele acestuia, fără nici un criteriu de diferenţă specifică, punînd pe acelaşi plan romane, eseuri teoretice, scrisori, ciorne, schiţe, versuri definitivate. Uneori chiar insistă asupra unor elemente aparent laterale, pentru că aici, crede el, s-ar dezvălui cel mai bine viziunea despre lume a autorului. Insignifiantul devine semnificativ. Obsesia şi visul sînt, mai ales în cazul poeţilor, mai importante decît teoriile lor despre poezie; iar aceste teorii sînt citite ca nişte adevărate poeme; ele îşi pierd statutul de program, de „artă poetică".

A doua mişcare este de „reconstrucţie": criticul reuneşte temele puse deja în lumină şi schiţează, astfel, o evoluţie a poetului căutîndu-se pe sine, reuşita estetică fiind constant legată de cea morală. Aşadar, două operaţiuni: descrierea operei-obiect şi înţelegerea temelor operei-subiect, prin psihanaliză, ca metodă de investigaţie. Mai mult decît o structură, Richard descoperă o orientare, a cărei evoluţie o urmăreşte cu fidelitate: „În loc de a rămîne în pragul operei, am încercat să-i surprind desfăşurarea. Critica mi s-a părut a fi un itinerar, nu o privire sau o oprire. Ea înaintează printre peisaje, cărora evoluţia sa le deschide, le dezvăluie şi le închide perspective. Cu riscul de a face constatări neînsemnate sau de a se lăsa absorbită de litera a ceea ce ea vrea să transcrie, critica trebuie să înainteze mereu, să-şi înmulţească perspectivele, punctele de vedere. Precum muntenii în anumite trecători dificile, ea nu evită căderea decît continuîndu-şi elanul. Imobilă, ar deveni parafrază sau gratuitate".[5] În universul lui Richard, senzaţia nu este niciodată statică, nici în stare genuină. Ea se transformă neîncetat, devine imagine a realului. Critica richardiană descrie modul în care fiecare poet îşi îmbogăţeşte, prin inovaţii personale, interpretarea lumii obiectelor, în ce fel profită de ele.

Scanned with OKEN Scanner

Genul în care excelează Richard este monografia — chiar studiile mai restrînse sînt micromonografii, — căci punctul de plecare a oricărei cercetări sau reflecții ale sale îl constituie opera și autorul său. La autor, este preocupat de biografia sa, adesea inconștientă, de unde atenția acordată reconstituirii unui inconștient, așa cum se reflectă el prin și în operă. Monografia richardiană se poate numi și „peisaj", chiar dacă numai cîteva din studiile sale poartă acest titlu: *Peisajul lui Chateaubriand, Peisaj și limbaj la Hugo, Peisajele lui Fromentin.* Peisajul unui scriitor este ansamblul elementelor sensibile care formează materia și solul experienței sale creatoare. Peisaj mai poate însemna fabricarea anumitor figuri concrete de reînsuflețire sau de înfrîngere a negativului prin scriitură, căci orice mare scriitor moare și renaște prin literatură. Peisajul este „țara", teritoriul unui autor, acolo unde acesta ni se oferă total ca subiect și obiect al propriei sale scrieri. Este, de fapt, acel spațiu de sens și de limbaj, căruia criticul încearcă să-i dovedească unitatea: „Scriitorul trebuie să pătrundă în lumea sensibilului (...), să-și caute aici adevăratul său peisaj. Cîteodată îl găsește în sine sau în afara sa, într-un obiect sau într-o frază: aceasta se numește „fericirea expresiei".[6] „Să surprinzi creația literară la originea sa, să surprinzi conștiința poetică în momentul în care ea se descoperă pe sine în aventura unei lumi și a unui limbaj. Să încerci să desenezi marile linii ale universului imaginar al scriitorului, prin sistemul său de senzații favorite, de forme preferate, de imagini obsedante, căci peisajul mintal ia naștere din peisajul real și se îndreaptă spre el, fiindu-i subordonat, inventîndu-l totuși, rearticulîndu-l într-un spațiu nou de cuvinte".[7]

„Peisajul" scriitorului — văzut prin text — este „ansamblul elementelor semnificante prezente într-un text, care trimit la surprinderea unui cîmp de percepție sau imaginație singular".[8] „Peisaj" — „univers imaginar" — „mitologia" scriitorului sînt sinonime: ele semnifică lumea produsă de poet, prin limbaj, și înfățișată interpretării criticului; „eul" scriitorului este produsul operei, dar și al criticului.

Scanned with OKEN Scanner

Primordialitatea senzației și a experienței elementare, nereflexive, este, pentru Richard, un fel de axiomă de inspirație fenomenologică. În lucruri, printre oameni, în miezul senzației, se verifică cele cîteva teme esențiale care ochestrează viața cea mai secretă, meditația asupra timpului sau a morții. O conștiință trebuie să înceapă prin a pătrunde lucrul de care este conștientă. Analiza unei conștiințe va porni, deci, de la tematica „ancorării" corpului în lume. Această experiență originară, căreia, însă, i se pot defini axele dominante, direcțiile obsesionale, motivele alese cu precădere, nu este decît o parte a înțelegerii critice, o „pre-critică", cum o numește Roland Barthes. Ideologia rămîne, pentru Richard, secundă în raport cu existența primă și corporală a obiectului. Conștiința funcționează sub violența concretă a corpurilor. Intenția lui Richard este de a desprinde „sensul sensurilor", de a descrie „corpul ideal" pentru o formă particulară de spirit, adică „peisajul" de care vorbea Novalis. Acesta este un alt sens al „peisajului" richardian.

J.-P. Richard declară că ambiția sa nu este cunoașterea științifică" — deși orice „nou critic" este, fatalmente, într-o anumită măsură, filozof și savant —; efortul său de lectură nu ajunge la cucerirea unui adevăr „total" și „definitiv". Critica sa fiind „parțială și părtinitoare",[9] permite, desigur, alte interpretări. Orice nouă lectură posibilă este o „parcurgere personală vizînd degajarea anumitor structuri și dezvăluirea progresivă a unui sens" [10]; este un alt mod, limitat, de a citi și reciti opera, și alte căi de investigație, noi demersuri critice rămîn mereu deschise. Noua lectură nu va acoperi niciodată totalitatea obiectului literar explorat. Acesta va rămîne întotdeauna „au degré au-delà".[11] Capodopera este tocmai opera „deschisă tuturor influențelor și tuturor întîmplărilor, creație care poate fi străbătută în toate direcțiile".[12] Neputința de a epuiza textul este, de fapt, viața demersului critic, niciodată definitiv, întotdeauna parțial, ipotetic, provizoriu : „Criticul nu are altă sarcină de îndeplinit decît să țeasă răbdător o pînză infinită. El seamănă cu o Penelopă".[13]

Scanned with OKEN Scanner

Sistemul său critic (în care intenţia fundamentală, proiectul care domină aventura unui autor sînt regăsite şi descrise în raportul acestuia cu lumea, la „nivelul său cel mai elementar", cel al „senzaţiei pure", al sentimentului brut sau al imaginii pe cale să se nască, în care re-crearea universului imaginar al scriitorului se face din punctul de vedere al „contactului primar" al creatorului cu lumea senzorială, contact manifestat într-o structurare de teme şi motive), este limitat, subiectiv şi recunoscut ca atare: „Critica fiind plurală, nu există perspectivă dominantă sau unică".[14] Metoda este aplicabilă unui număr restrîns de scriitori, de preferinţă sensibili la exterior, deşi, pînă şi un Mallarmé, atît de închis în sine, este văzut ca un senzual atent la contingent. Nici o operă nu poate face complet abstracţie de lumea exterioară. Chiar pentru a o nega, opera are nevoie de realitate. Poezia mallarméană este absenţă, adică prezenţă inversată; este o poezie destinată purităţii absolutului, albului imaculat, dar bazată pe suporţi materiali, putînd fi surprinsă la origini. Spiritualitatea cea mai pură se fixează pe lumea sensibilă şi îşi găseşte aici justificarea. Orice aventură interioară are nevoie de o dovadă materială, sensibilă. Abstracţia cea mai desăvîrşită cere o incarnare, înscrierea într-un context uman. În *Cartea* pe care Mallarmé visa s-o scrie şi care a rămas neterminată, ideea nu se dezvăluie decît prin meticulozitatea unei organizări materiale. De aceea, Richard se ocupă mai puţin de ideologia poetului, de altfel, adesea confuză şi contradictorie, cît, mai ales, de procesul prin care materialul şi sensibilul se sublimează în creaţii de inteligenţă. Mallarmé favorizează o astfel de înţelegere, pentru că nu-şi exprimă decît rareori ideologia conceptual, ci în figuri şi imagini. Ideea nu se desprinde de postamentul ei, ci rămîne transparentă şi suculentă în acelaşi timp. Abordată prin aspectul său senzual, opera mallarméană se înfăţişează ca un ansamblu coerent, cu o riguroasă dezvoltare tematică, urmărind un itinerar precis şi logic sub aparentul hăţiş dezordonat de „variaţiuni" şi „modulaţii". În acest fel, se constituie un adevărat „muzeu imaginar" şi o psihanaliză a materiilor favorite ale lui Mallarmé (gheaţă, foc, fum, nori, ape limpezi), ale for-

Scanned with OKEN Scanner

melor sale preferate (fîntîni arteziene, corole, peninsule, unghii, focuri de artificii), ale obiectelor sale fetiș (evantai, oglindă, lustră, grotă, diamant, fluture), ale sunetelor și luminilor, ale ritmurilor obsesive și ale esențelor dinamice (ofilire, decădere, du-te-vino), ale modurilor de expresie (cuvînt, vers, poem, carte), în care se urmărește același proiect existențial. Mallarmé pare a fi mai simplu și mai naiv decît se spune. Adevărata sa „fericire", crede Richard, nu este vidul distrugător al universului, ci viața conștientă și capacitatea de a se bucura de ea. Vidul mallarméan este plenitudinea inversată a unui corp.

Concentrîndu-și analiza critică în planul elementar al senzațiilor, Richard definește momentul în care scriitorul, descoperind lumea, se descoperă conștient ca scriitor și se construiește ca atare. Deci, se reconstruiește o mișcare de geneză, văzută din interiorul operei. Preferința scriitorului pentru un anumit peisaj, pentru o anumită imagine, indică o opțiune profundă, un mod personal de a-și încorpora universul material. Scriitura face și ea parte din această experiență intimă. Orice detaliu, orice nuanță exprimă, pentru un tematician, un demers, o apropiere, deloc întîmplătoare, de elemente. Faptul, de pildă, că în romanele lui Flaubert,[15] se mănîncă mult, masa apărînd ca un ritual inițiatic, trădează o latură importantă a psihologiei flaubertiene: voracitatea, foamea de lucruri, dorința de a pătrunde în obiect și de a-l absorbi. Preferința lui Stendhal pentru anumite feluri de mîncare sau pentru desenul în peniță indică un proiect inițial de a fi.[16] Prin actul elementar care îl descrie, universul capătă un sens. Aceasta presupune un studiu atent al mecanismului imaginației, o penetrație în zonele obscure ale operei, o coborîre spre profunzimile ei. „Coborîrea" criticului la nivelul senzațiilor înseamnă, implicit, ridicarea acestora la un nivel spiritual. Critica modernă este „abisală", spune Richard, ea pune în valoare încărcătura mitică și existențială a elementelor, rețeaua figurilor stilistice, obsesiile, temele etc., refăcînd, astfel, unitatea experienței creatoare. În sfera analizei intră, așadar, nu numai ce este vizibil, manifestat, exprimat, dar și partea invizibilă,

Scanned with OKEN Scanner

latentă a operei. Critica tematică are în vedere nivelul explicit, pe care îl „spune" clar textul, și nivelul implicit, pe care textul îl conține în latență. Activitatea tematică trebuie să degajeze implicitul, pornind de la nivelul explicit. Ea „alunecă" („a aluneca" este unul din cuvintele favorite ale lui Richard) de la explicit la implicit, de la manifest la latent. În toate experiențele sale, reale sau imaginare, Stendhal apare ca un spirit dublu: lucid, logic și, totodată, un visător himeric. Cărțile lui se situează în zona de interferență dintre două „climate": uscăciunea și tandrețea. Lectura literaturii lui Stendhal este făcută din perspectiva acestei dualități, urmărită în toate manifestările și consecințele sale. La Vigny,[17] esențele sînt temele *sus* și *jos*, verticalitate și imanență plană, marcînd un elan, o dorință de ascensiune, urmată de eșec, de resemnare pe plan terestru, orizontal. Preferințele fraților Goncourt[18] pentru suprafețele, „epiderma" lucrurilor, exprimă o oarecare sterilitate, cu refugiu în subtilitate și rafinament. Această dialectică a antagonismelor — adică a explicitului și a implicitului, — este menținută în toate studiile despre poeții romantici: deschis și intim la Lamartine, fărămițare fantasmagorică și recompunere retorică la Hugo, autenticitate și mască la Musset, închidere abisală și risipire aeriană la Guérin.[19] În cazul unui text critic (la Sainte-Beuve, caz special), studiul proiectului fundamental, al mecanismului imaginației, se face ținînd cont de faptul că este vorba de un critic și de un creator în același timp. Sainte-Beuve, fondator, dar și „repoussoir" al „noii critici", se bucură de privilegiul unui studiu esențial, una din puținele luări de poziție teoretice ale lui Richard. Richard vrea să verifice dacă la Sainte-Beuve viziunea sa asupra obiectului coincide cu viziunea sa asupra textului, conceput tot ca obiect. Or, Sainte-Beuve imaginează lucrurile prin intermediul operelor, adică al creatorilor care le-au imaginat deja. Este vorba, deci, de o imaginație la puterea a doua. Autorul critic poate fi cercetat în două feluri: prin metoda sa și, ca orice scriitor, prin imaginația și stilul său. La Sainte-Beuve, Richard este interesat de stilul de lector al acestuia, de felul său de a

Scanned with OKEN Scanner

se apropia de operă. Sistemul lui Sainte-Beuve i se pare mai puțin important, fiind un mod de a evada din realitatea practicii sale spontane. Efortul său este de a dovedi la Sainte-Beuve continuitatea, legătura dintre metafora poetică și cea critică (metafora lichidă, gustul pentru fluidități, filozofia oblicului, metafora plimbării), ceea ce Richard numește „poem-critic": critica sainte-beuviană este poetică și științifică, fără ca cele două aspecte să aibă aceeași pondere. Este mai ușor de folosit o metodă științifică decît să devii creator.

Interpretarea tematică, declară Richard, nu este aplicabilă la dramaturgie. În teatru, unde dimensiunea aparenței, a jocului exterior sau a sincerității este mai mare ca în alte genuri literare, este greu de întreprins un studiu de „rețele" tematice personale.

„Tematizarea" criticului J.-P. Richard însuși ar putea fi următoarea: în critica sa, cuvintele-cheie sînt: *alunecare, clivare, apariție, profunzime, senzație, corp, peisaj*. Demersul critic începe, desigur, printr-o lectură atentă, „empatetică" („close reading") și imanentă: opera este izolată de ceea ce nu este ea însăși, de orice coordonată exterioară, inclusiv de cronologia operelor, de condiționarea biografică a scriitorului, de planul referențial al „istoriei literare". Apoi, metoda suprapunerii metaforico-imagistice permite identificarea rețelei de „constante formale", definirea „universului imaginar", adică accesul în interiorul operei, considerate ca un receptacul de teme privilegiate. Acest protocol se desfășoară, în cea mai mare parte, în afara analizei critice, o precede. Analiza (discursul critic) începe după ce „strategia" debutului a fost pusă la punct. „Figura" richardiană este *clivarea*.

Critica tematică reordonează textul, dar începe prin a-l fragmenta, a-l disocia, a-l decupa. Este un fel de „atentat" la integritatea operei, de unde sentimentul de culpabilitate și, firește, voința de „reparație", „reparație" prin repunerea în continuitate. După ce obiectul a fost spart, apare și dorința de a-l lipi, de a-l reconstitui, de a-l reda lui însuși: „alunecare" după „clivare", deplasare constantă de la o temă la alta, parcurgere *în* obiectul însuși. „Apariția" este momentul

Scanned with OKEN Scanner

dezvăluirii sensului, al descoperirii „secretului" ascuns în operă.

Totul începe, deci, printr-un efort de identificare realizată la nivelul elementar. A te identifica înseamnă, pentru Richard, a exista „împreună", a resimți în propriul tău corp, în simțuri, în propriul univers senzorial și imaginativ, aceleași impresii și senzații ca și cele simțite de romancierul sau poetul studiat. Deci, adeziune la valorile „senzuale" ale textului, fără de care textul nu poate fi cu adevărat re-simțit, adică simțit a doua oară. La nivelul gîndirii elementare, la acela al senzațiilor, emoțiilor și obsesiilor vieții preconștiente, nu este imposibil de reînnoit experiența tulbure despre care opera dă o primă versiune revelatoare, sugestivă, inepuizabilă: „Critica trebuie să prelungească sensul, să-l reia, să-l spună din nou, potrivit cîmpului și în structurile unei alte sensibilități, să-l alieneze, adică să-l forțeze să renască viu și nou. Fidelitate mediatoare, infidelitate provocatoare, acesta este, fără îndoială, dublul resort al funcției critice".[21] Metoda tematică, oferind o cunoaștere intimă și cvasitotală a structurilor unei opere și a semnificațiilor metaforice și simbolice ale unui limbaj, permite profunde investigații în fiecare fragment literar. Dar, pentru a exista, identificarea critică trebuie pregătită de limbaj, realizată și incarnată de el: literatura pornește de la senzație, dar se realizează la nivelul limbajului. Prin limbaj se manifestă temele, sau tema dominantă, ale autorului. Viața sentimentală profundă a scriitorului nu poate fi într-adevăr transpusă în gîndirea criticului decît prin intermediul cuvintelor. Limbajul criticului are misiunea de a incarna, la rîndul său, universul sensibil, incarnat deja prima oară în limbajul autorului. La limba poeților — cei din *Poezie și Profunzime* sau din *Unsprezece studii despre poezia modernă*, — se adaugă, fără a se confunda cu ea, limbajul criticului: voce pitorească, colorată, care, în același registru și cu același timbru, o îmbogățește pe prima într-un crescendo de echivalențe. Această diferență minimă între operă și comentariul său critic, acest mimetism verbal dus, uneori, în mod deliberat, la extrem, (nu recunoaș-

te, oare, Richard un precursor în Sainte-Beuve, cel care „muia peniţa în cerneala autorului" despre care scria ?), nu sînt, totuşi, o pastişă, dar nu-şi pot întîlni obiectul decît acolo unde acesta se găseşte profund angajat în materia sensibilă de care abia se distinge. Comunicarea profundă a celor două limbaje, al scriitorului şi al criticului, traduce efortul de identificare şi simpatie al relaţiei critice, care ar exprima astfel „relaţia fericită" ce uneşte, coerent şi armonios, autorul cu lumea. Judecata de valoare ar fi, astfel, implicită, preexistînd la nivelul alegerii textului de interpretat, căci într-un asemenea tip de activitate critică, judecata de valoare este dificil exprimabilă. Critica tematică ar fi, deci, o critică a capodoperelor. Susceptibilă de a da un echivalent admirabil curentului subteran de viaţă sensibilă care susţine orice gîndire, ea nu pare a fi capabilă să atingă, nici să redea această gîndire în ea însăşi, în momentele sale de elevaţie. Niciodată, în duetul pe care îl cîntă autorul şi criticul, criticul nu-şi mai poate urmări autorul dincolo de zonele vieţii sensibile, adică în viaţa morală, spirituală, în care poetul îşi continuă uneori, în planuri etajate, propriile experienţe. Considerînd, probabil, planurile superioare ale vieţii spiritului ca mai puţin autentice, sau experimentabile indirect, sau, pur şi simplu, inaccesibile, Richard refuză să se ridice deasupra nivelului senzaţiilor şi imaginilor şi se declară împotriva comentariilor „în termeni de ideologie şi de morală" : „Am considerat ideea mai puţin importantă decît obsesia, iar teoria mi s-a părut secundă în raport cu visul".[22] Pentru critic, fiinţele nu par să existe sau să aibă interes decît în proiectul lor fundamental. Limitată în acest fel, cunoaşterea fiinţei se face pe orizontala experienţelor conştiinţei sensibile, în seria neîntreruptă a aspectelor sale succesive. Este o critică pe care Richard o numeşte „descriere", iar Tzvetan Todorov, „narativă" [23] : critică ce se deplasează din temă în temă, alunecînd peste seria lor omogenă, mereu la aceeaşi înălţime. Chiar structura cărţilor de critică tematică ilustrează această atitudine narativă şi orizontală : monografii sau culegeri de eseuri-micromonografii, înfăţişînd portrete ale dife-

Scanned with OKEN Scanner

riților scriitori, reuniți printr-un numitor comun, uneori arbitrar.

Totul începe prin senzație, însă, dincolo de acest început, ar trebui să vină reflecția, ideea. Dar la Richard, după senzație există tot senzații, ca și cum experiența sensibilă ar fi, în ea însăși, inepuizabilă, relațiile sale, atît de numeroase și conținutul său, atît de nuanțat, încît facultatea de înregistrare a sensibilului nu ar găsi niciodată ocazia de a-și opri funcționarea. Dar, în această orizontalitate — trecerea, „alunecarea" de la o temă la alta, într-o succesiune temporală, — intervine, totuși, un principiu de ordine, de „profunzime", de „tranzitivitate" (cum spune Gérard Genette): criticul „mîngîie" suprafața operei, pentru a pătrunde în spiritul autorului. Oricît de bogat ar fi cortegiul senzațiilor, spiritul discerne ușor în ele revenirea periodică a anumitor figuri și imagini obsesionale „categoriale". Plecînd de la ele, se poate găsi mecanismul organizării operei și ea poate fi, într-adevăr, re-creată. Această existență, limitată la nivelul senzațiilor, și această critică, deliberat senzorială și senzuală, i se par lui Richard singurele mijloace de a poseda plenar lumea și materia. Pentru cel care consideră literatura drept „domeniul electiv al asociațiilor fericite",[24] plăcerea la nivelul lucrurilor numite, plăcerea lumii refabricate de către text, întoarcerea la elementar, la lumea obiectelor și a simțurilor, înseamnă întoarcerea la fericire. Refuzînd să acorde, în cadrul lumii pe care o descrie, vreo importanță abstracțiunii, Richard ajunge să subestimeze nevoia de abstracție a activității critice, deși recunoaște necesitatea distanțării „mediate", a activității de „combinare, structurare și înțelegere indirectă".[25] Categoriile de care se servește pentru a descrie senzațiile scriitorilor pe care îi studiază sînt la fel de concrete ca aceste senzații: profunzimea demonică-grotă-vulcan-piatră-soare-cărămidă roșie-țiglă-verdeață-tufă-fluturi și păsări-eșarfă luată de vînt-praf-nămol [26]; vapor-soare negru-parfumuri-gheață și praf-sînge mort-tutun-stîrv-uleiuri [27]; noapte-călușei [28]; dimineață-aripi-covor magic-flori-pietre-picături-sudori-curcubeu-pămînt uscat-orașe-drumuri și poduri [29]; aerat-însorit-catifelat-

mătăsos-satinat-surîzător-pătat-umflat-rotunjit-ramificat-înflorit-spumos [30]. Acești termeni concreți nu formează un sistem logic, ci sînt, mai degrabă, un inventar, o parafrază genială, o listă de termeni care trebuie inventați și folosiți o singură dată pentru fiecare text în parte. „Zgrunțurosul, de exemplu, nu este nici semnificant, nici semnificat, sau amîndouă în același timp (...). Pentru a face din temă un concept structural, ar trebui un ușor delir etimologic: după cum unitățile structurale sînt „morfeme", „foneme", „moneme", „gusteme", „vesteme", „eroteme", „biografeme" etc., să ne imaginăm, potrivit aceleiași consonanțe, că „tema" este unitatea structurală a tezei (discursul ideatic)..." [31].

Spre deosebire de Gaston Bachelard, de Northrop Frye sau de Georges Poulet, la care există un sistem, chiar dacă acesta rămîne la nivelul concretului — cele patru elemente, cele patru anotimpuri, spațiul și timpul, — critica richardiană este individuală, „senzualistă", după cum o numește G. Genette; ea refuză să părăsească nivelul concret, să recunoască reguli abstracte general aplicabile. În investigația tematică, Richard declară că evită „lectura" psihanalitică, de pildă, ale cărei ambiții științifice și al cărei aparat conceptual, formulat în afara operei, contrazic demersul tematic-fenomenologic, „inventar de tip comprehensiv care nu utilizează concepte fabricate în afara operei", ci reorganizează textul din el însuși [32] (dar această declarație programatică este contrazisă de studiul său despre *Céline și Margareta*, în „Critique", 353, octombrie 1976, încadrabil oricărei tradiții psihanalitice). Deși în *Cunoaștere și duioșie la Stendhal*, din volumul *Literatură și Senzație*, primul său text tipărit, Richard face multe referiri la ideologia și experiența intelectuală ale lui Stendhal, acestea sînt considerate ca elemente particulare ale unei tematici senzoriale.

Critica richardiană este „suportată", dar și deservită, de limba de care se folosește, de o luxurianță și o putere de plasticizare neobișnuite. „Suportată" pentru că limba îi permite să exprime sensibilitatea în starea ei primară, acolo unde este aproape imposibil să distingi obiectul de subiect. Și, totuși, deservită, pentru

Scanned with OKEN Scanner

că această limbă, prea densă, prea senzuală, prea concretă, nu se potrivește analizelor, și pentru că singura subiectivitate pe care o descrie este conținută în obiectele sale. Opera astfel reprodusă de geniul critic apare copleșită de abundența de viață pe care actul de repetare o face să apară. Subiectul nu este eliberat de obiectele sale; nu se desprinde din ele un principiu superior de existență. Actul critic păstrează, astfel, ceva incomplet, în ciuda marii sale reușite. Prin extrema apropiere a criticului de operă, actul critic este, în parte, ratat: critica egalează, reface opera, aderă la ea total, coincide cu ea, *dublînd-o*, o explorează, o reconstituie, o reconstruiește în complexitatea, bogăția și frumusețea ei profundă. O *volatilizează*. Dar se dobîndește, în schimb, transportarea imediată a cititorului în interiorul operei — considerată drept conștiință a obiectului pe care îl prezintă —, participarea lui la viața ei cea mai intimă, cunoașterea scriitorului într-unul din momentele sale creatoare privilegiate, recunoașterea primatului conștiinței subiective. Dacă literatura este „une prise de conscience", critica — literatură de gradul doi, — nu poate fi, precizează criticul-scriitor J.-P. Richard, decît „une sur-prise de conscience", conștiința unei conștiințe, profunzimea unei profunzimi.

NOTE

1. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 24.
2. J.-P. Richard, *Corps et décors balzaciens* în *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971; *Paysage et langage chez Hugo*, în „Critique", mai 1969; *Proust et l'objet alimentaire* în „Littérature", 6 mai 1972.
3. Georges Poulet, Prefață la J.-P. Richard, *Littérature et Sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 10.
4. *Littérature et Sensation*, p. 14.
5. *Mallarmé*, pp. 35—36.
6. *Littérature et Sensation*, copertă.
7. *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, copertă.
8. Interviu luat de Ion Pop în „Tribuna", no. 33, 1975, p. 10.
9. Ibidem, p. 10.
10. *Onze études...*, p. 7.
11. *Mallarmé*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

12. *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 10.
13. *Mallarmé* p. 37.
14. „Tribuna", p. 10.
15. *La Création de la forme chez Flaubert*, în *Littérature et Sensation.*
16. *Connaissance et tendresse chez Stendhal*, în *Littérature et Sensation.*
17. *Etudes sur le romantisme.*
18. *Deux écrivains épidermiques*, în *Littérature et Sensation.*
19. *Etudes sur le romantisme.*
20. „Tribuna", p. 10.
21. *Sainte-Beuve et l'expérience critique*, în *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, U.G.E., 1968, p. 123.
22. *Poésie et Profondeur*, p. 10.
23. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 121.
24. *Poésie et Profondeur*, p. 9.
25. „Tribuna", p. 10.
26. *Géographie magique de Nerval*, în *Poésie et Profondeur.*
27. *Profondeur de Baudelaire*, în *Poésie et Profondeur.*
28. *Fadeur de Verlaine*, în *Poésie et Profondeur.*
29. *Rimbaud ou la poésie du devenir*, în *Poésie et Profondeur.*
30. *Proust et le monde sensible.*
31. *Roland Barthes* par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, pp. 180—181.
32. „Tribuna", p. 10.

PETRUȚA SPÎNU

Scanned with OKEN Scanner

TEMATISMUL PRIVIRII LA JEAN STAROBINSKI

Printre diversele modalităţi de abordare a literaturii propuse de „noua critică", iar în interesul acesteia de orientarea tematică, sistemul interpretativ al lui Jean Starobinski, aşa cum rezultă din formulările sale teoretice [1], ca şi din studiile de exegeză întreprinse asupra unor scriitori francezi consacraţi ai epocilor anterioare [2], se caracterizează printr-o mare suplete şi o generoasă ambiţie. Combinînd, într-un chip original, experienţe variate, şi, în primul rînd, pe aceea a şcolii de la Geneva fondată de Marcel Raymond şi Albert Béguin [3] (precedată, de fapt, de grupul adepţilor lui Bergson de la „Nouvelle Revue Française", în fruntea căruia se situează cu strălucire Albert Thibaudet, omis în mod surprinzător de „intuiţioniştii" actuali, admiratori ai lui Charles Du Bos şi Jacques Rivière), criticul aspiră la o înţelegere integrală a operei, percepută dintr-o multitudine de perspective şi ipostaze, sugerate de abordările noi, dar şi de cele tradiţionale. „Tema" reprezintă, în concepţia sa, o relaţie „optică" complexă — reflectată în structura operei — între artist şi lumea exterioară, transmisă prin intermediul limbajului.

Avînd drept punct de plecare nu persoana scriitorului ci textul literar însuşi, ca individualitate distinctă, demersul lui Starobinski aspiră, într-o primă etapă, să-şi asume această realitate subiectivă, să descopere şi să retrăiască experienţa conştiinţei creatoare printr-o lectură realizată din interiorul operei. „Ceea ce este ascuns fascinează", se spune în eseul teoretic *Le Voile de Poppée (Vălul Popeei)*, situat ca introducere

la cartea *L'Oeil vivant (Ochiul viu)*, titlu semnificativ pentru înțelegerea rețelei tematice care se află la baza demersului critic. Instrument de cunoaștere în lumea fizică, proiectat asupra obiectelor din afară, „ochiul" conduce, concomitent ori succesiv, la un demers superior : atitudinea reflexivă în fața unei realități pe care încearcă să o pătrundă, dacă este posibil, pînă la dezvăluirea „transparenței". Astfel, în tentativa de a descifra „ceea ce ni se disimulează", de a învinge, prin forța inteligenței, opacitatea lucrurilor din jur, criticul consideră indispensabilă depășirea primei etape, aceea a perceperii senzoriale, pentru a permite, prin intermediul imaginarului, instalarea în domeniul reflecției prelungite. „Privirea, declară el, este mai puțin facultatea de a culege imagini, decît aceea de a stabili o relație" (p. 13). Planurile vizualului se interferează într-o succesiune de secvențe, obiectivul se mută din exterior în interior, din universul concret al lumii sensibile, spre abstractul imaginarului. Citînd un vers celebru din Goethe, „mîinile vor să vadă, ochii doresc să mîngîie", criticul preia ideea sinesteziilor posibile, postulînd, la rîndul său, că „privirea vrea să devină cuvînt, consimte să-și piardă facultatea de percepere imediată, pentru a dobîndi darul de a fixa în mod durabil ceea ce încearcă să i se sustragă" (p. 1).

Pînă aici demersul critic al lui Starobinski nu diferă decît prin „temă" de acel al altor reprezentanți de seamă ai direcției tematice, Georges Poulet sau Jean-Pierre Richard. Intenția rămîne aceeași : identificarea, prin actul lecturii, între conștiința criticului și conștiința autorului. Explorînd o conștiință străină, căutînd să se confunde prin simpatie cu aceasta, criticul urmărește totodată să parvină la o mai limpede cunoaștere de sine.

Starobinski surprinde însă impasul provocat de limitarea actului critic la experiența identificării ; rolul cercetătorului s-ar reduce la un efort mimetic, la parafrazarea inutilă a textului. În ciuda admirației pentru Georges Poulet și a recunoașterii importanței „participării pasionate la experiența sensibilă și intelectuală care se desfășoară de-a lungul operei" (p. 25), coinci-

Scanned with OKEN Scanner

denţa absolută între două spirite îi apare utopică. Acceptînd să se lase mai întîi „fascinat", criticul nu renunţă însă la „dreptul său de a privi", atitudine ce implică, după stadiul contactului afectiv cu textul, depăşirea empatiei iniţiale, în scopul de a surprinde şi alte aspecte: „De ce să nu stabilim, în mod deliberat, o distanţă care ne-ar revela, într-o perspectivă panoramică, împrejurimile cu care opera este organic legată? Am căuta să percepem anumite corespondenţe semnificative care nu au fost observate de scriitor; să interpretăm mobilurile inconştiente; să citim relaţiile complexe care unesc un destin şi o operă cu mediul lor istoric şi social. Această a doua posibilitate a lecturii critice poate fi definită ca aceea a privirii de deasupra" (p. 26). Survine însă şi în acest caz riscul ca „ochiul" să fie derutat de vastitatea contextului şi a relaţiilor de ordin extrinsec, aşa încît, luînd în consideraţie factorii exteriori, criticul să piardă din vedere tocmai obiectivul fundamental, adică opera. Robert Emmet Jones interpretează rezerva formulată astfel drept o aluzie directă la psihocritica lui Charles Mauron şi la structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann [4].

Autorul *Ochiului viu* îşi defineşte aşadar, încă din 1961, „traiectul critic" (noţiune pe care o va dezvolta amplu în *Relaţia critică*), subliniind intervenţia unor mutaţii continue atunci cînd opera, descifrată în coerenţa ei interioară, este confruntată cu perspectivele oferite de psihanaliză, sociologie, istorie literară; „Critica completă nu este poate nici aceea care vizează totalitatea (cum o face privirea de deasupra), nici aceea care vizează intimitatea (cum o face intuiţia identificantă); este o privire care ştie să pretindă rînd pe rînd distanţa şi intimitatea, ştiind dinainte că adevărul nu este nici în una nici în cealaltă tentativă, ci în mişcarea care duce neobosit de la una la cealaltă" (p. 27).

Reluînd în 1970 ideile expuse în eseul *Vălul Popeei*, Starobinski le atribuie o mai mare consistenţă, distingînd şi explicînd momentele succesive incluse în actul critic săvîrşit de conştiinţa receptoare. După simpatia spontană, rezultată dintr-o lectură pasivă, fără rezistenţe de ordin reflexiv, intervine faza detaşării, mani-

Scanned with OKEN Scanner

festată printr-o cercetare minuțioasă a surselor „materiale" care au generat emoția. Reîntoarcerea la substratul verbal, văzut de astă dată ca un sistem de semne coerent și unitar, guvernat de legi proprii, de corespondențe și raporturi interne între valorile descifrate la diferite nivele constituie studiul „imanent" al caracterelor obiective, („compoziție, stil, imagini, valori semantice"), toate aceste elemente fiind purtătoare ale sensului revelat inițial. Dar, „e posibil, se spune în continuare, ca opera, fiind o lume în lume, să-mi apară ca expresia microcosmică a universului în care a luat naștere" [5] și în acest caz ea trebuie proiectată pe fondul universului exterior. Apar astfel „forțele destructurante", dimensiunea istoriei, alături de alte dimensiuni reclamate de înțelegerea tensiunilor interne ale „obiectului literar" (psihologică, sociologică, existențială). În ultimă instanță, arată criticul, „structura structurată a operei ne face să ajungem la un subiect structurant", dezvăluind personalitatea celui care vorbește în operă. Discursul critic „comprehensiv" al lui Starobinski se înscrie astfel între doi poli, de-a lungul unui traseu care merge „de la o dependență iubitoare la o independență atentă", în cadrul unor relații complexe stabilite cu invariantul care este opera.

Ca toți exponenții noii critici franceze, Starobinski nu atribuie demersului său un caracter normativ, tradus prin emiterea unor aprecieri asupra valorii textului, în funcție de anumite reguli prestabilite, cum procedează în general criticul interesat de literatura contemporană. „Astăzi, afirmă el într-un interviu, critica este degajată de sarcina judecății și ea este, în cele din urmă, o istorie a trecutului, care se străduiește să înțeleagă, să descrie, care nu-și fixează sarcina de a alege... dar care își oferă o sarcină contemplativă sau teoretică. Ea devine în fapt o disciplină a înțelegerii și ni se pare că această slăbire a simțului critic se datorește faptului că aproape toate normele în numele cărora critica de selecție putea să se exercite sînt puse astăzi sub semnul întrebării" [6]. Act de meditație, stimulat de elementele furnizate de alte discipline umaniste, ca psihanaliza, lingvistica, sociologia, fenomenologia lui Ba-

Scanned with OKEN Scanner

chelard și existențialismul sartrian (de care o apropie proiectul de a descoperi în centrul operei o conștiință de unde emană forța creatoare), critica lui Starobinski își afirmă în mod implicit caracterul filozofic. Făurindu-și totodată un limbaj propriu în procesul „tematizării" imaginilor semnificative, demersul său, capabil de a proiecta noi lumini asupra obiectului studiat, își proclamă statutul autonom de literatură de gradul al doilea : „Critica va purta deci pecetea unei persoane — dar a unei persoane care va fi trecut prin asceza impersonală a cunoașterii „obiective" și a tehnicilor științifice. Ea va fi o cunoaștere despre cuvînt reluată într-un nou cuvînt, o analiză a evenimentului poetic ridicată la rîndul ei la rangul de eveniment" [7]. Cercul hermeneutic al lui Spitzer reapare într-un astfel de discurs critic „care se reîntoarce asupra lui însuși", unde „cuvîntul nostru e origine și punct final, dar care nu izbutește să ajungă la scopul său decît după ce și-a străbătut obiectul, acesta avînd atunci funcția unei grile" [8].

Sistemul de lectură și interpretare, propus de Starobinski, argumentat nu numai logic, dar și cu o admirabilă forță de expresie, postulînd dialectica contopirii și detașării, lege indispensabilă pentru descoperirea adevărului (subiectiv și relativ, fără îndoială), constatînd existența uunei identități proprii a cercetătorului, inconfundabile cu eul autorului regăsit în operă, nu constituie o noutate critică absolută. Asociată cu intuiționismul bergsonian, „critica de simpatie" practicată de Albert Thibaudet era străbătută de aceeași mare mobilitate. Asumarea deschisă a subiectivității, justificată de ideea că imparțialitatea reprezintă un mit, ducea la neîncrederea în „ochiul unic al Ciclopului" și la recomandarea viziunii binoculare.

Alte influențe, din elementele cărora autorul *Ochiului viu* a realizat o sinteză personală, au contribuit la accentuarea caracterului modern al demersului său. Dacă avem în vedere ampla circulație a conceptului de privire, care se află la baza acestui sistem, în opera filozofică și literară a lui Sartre, unde traduce relația stabilită între om și lume, între eu și „ceilalți",

C-da 5637 coala 11

Scanned with OKEN Scanner

fără a mai invoca și sursele freudiene sau fenomenologice comune, înrudirea cu existențialismul apare evidentă. În studiul consacrat teatrului racinian, de pildă, limbajul sartrian își lasă adesea amprenta: „Actul de a vedea, în toată violența sa posesivă, este dominat de această slăbiciune și de conștiința acestei slăbiciuni. În schimb, a fi văzut va însemna aproape în aceeași clipă, a te descoperi vinovat în ochii celorlalți. Ceea ce aștepta personajul racinian era privirea duioasă, dubla posesie iubitoare: ceea ce descoperă în realitate este propria sa culpabilitate" [9]. De altfel, după R. E. Jones, criticul aparține școlii existențialiste, și prin tentativa de a descoperi în operă „conștiința" scriitorului, concomitent cu un destinatar spre care se îndreaptă creația literară [10].

Concepută ca operație a dorinței, opera reclamă, din partea criticului, îmbinarea axului fenomenologic al descrierii cuvîntului cu axul psihanalitic, dirijat spre surprinderea nu atît „a universului specific al privirii, cît al destinului instabil al acelui *libido sentiendi*, în raporturile cu lumea și cu celelalte conștiințe umane" [11]. În studiile de exegeză elaborate de Starobinski, mecanismul dorinței, declanșat de „privirea concupiscentă" contrariată de limitele și imperfecțiunea actului vizual și frustrată de obiectul aspirației posesive este acela care generează drama interioară la Racine, Rousseau și Stendhal.

Ca și Charles Mauron, criticul caută să pătrundă în zonele adînci ale inconștientului, descifrînd în text, dincolo de structurile stabilite în mod deliberat, asociațiile de idei involuntare. Privirea este antrenată în acest sondaj al profunzimilor, în obsesiile și constantele care străbat de aici către zona reflexivă, pentru a deveni „limbaj" în opera literară.

În sfîrșit, preocupat de funcția irealului din punct de vedere psihic, de structurile interne ale „universurilor imaginare" cercetate, Starobinski a manifestat un deosebit interes față de fenomenologia și antropologia imaginației poetice elaborate de Gaston Bachelard, autorul unei filozofii a creativității, văzută atît din unghiul științei, cît și al poeziei [12].

Scanned with OKEN Scanner

Din aceste surse, comune de fapt noii critici, la care s-ar putea adăuga și structuralismul lingvistic (în analiza imanentă a operei), dar moderat și nuanțat [13], asociate cu elemente de istorie literară și sociologie, Starobinski și-a făurit un sistem personal de reflecție asupra literaturii, precum și o retorică proprie deosebit de atrăgătoare prin limbajul ei metaforic. Totuși, așa cum s-a constatat și în cazul altor mari critici actuali — Poulet, Mauron, Richard sau Goldmann — discursul consacrat operei literare ne oferă mai degrabă o imagine proprie a comentatorului.

Din punct de vedere teoretic, proiectul conceput de Starobinski și calificat de el însuși drept „critică completă" apare deosebit de ambițios, vizînd un grad maxim de generalitate. Pentru a-și demonstra validitatea, el ar trebui să poată opera asupra unei arii vaste a literaturii, dacă nu asupra spațiului ei integral. În practică, la fel cu alți teoreticieni, criticul își circumscrie investigația la un grup redus de scriitori [14], asupra cărora își verifică sistemul de lectură, luînd în considerație ansamblul creației fiecăruia; în schimb el abordează literatura în pluralitatea genurilor sale, ceea ce demonstrează aspirația către o cunoaștere diferențiată și cît mai integrativă a universului literar. Domeniul dramatic este ilustrat prin studiile consacrate celor doi corifei ai tragediei clasice, readuși în centrul preocupărilor criticii de către numeroși cercetători actuali. În cazul lui Corneille, demersul interpretativ urmărește evoluția eroului în cadrul dicotomiei a fi — a părea înregistrată de privirea perspicace și „exigentă". Sedus de strălucirea pe care o iradiază — în planul aparenței — ființa iubită, personajul cornelian nu consimte totuși la supunere pasivă; el rîvnește, dimpotrivă, să fie văzut, să impresioneze la rîndul său. Actul glorios, prin care va capta privirile admirative ale celor din jur, marchează renunțarea la eul inițial și afirmarea noii sale personalități. A fi devine egal cu a face [15], energia și ambiția îl transformă din simplu spectator în voință activă, existența confundîndu-se cu aparența în momentul cînd eroul devine efectiv ceea ce vroia să pară: „Fascinația finală este deosebită

de fascinația inițială, o acțiune a fost parcursă, drumul care duce de la seducție la adevăr, de la jocul instantaneu la gloria nemuritoare" [16]. În acest sens, ca și Serge Doubrovsky *(Corneille ou la dialectique du héros)*, criticul distinge o evoluție în teatrul lui Corneille; în primele creații personajele sînt oarecum pasive, admirația resimțită față de alții nu le incită la acțiune și luptă; în operele de maturitate ipostaza se schimbă prin construirea liberă a propriului destin și triumful voinței.

Criticul își susține teza cu exemple și citate alese în special din comediile lui Corneille, reabilitate de critica postbelică, dar și din cîteva tragedii, străbătute cu oarecare grabă. Interpretarea sa se înscrie în coordonatele esteticii baroce, unde noțiunile de ostentație și mască, invocate în prezentul studiu, constituie elemente fundamentale. Pentru cei care cunosc studiile lui Jean Rousset, în care existența unei puternice amprente a barocului în teatrul cornelian este convingător demonstrată, această perspectivă tematică nu apare înnoitoare. Concluziile sînt identice: eroii lui Corneille, marcați de orgoliul aparenței, „sfîrșesc prin a fi ceea ce vor să pară" constată Rousset. Lăuntricul, taxat drept imaginar, este anulat în favoarea exteriorului, ei neagă persoana, ființa, în favoarea personajului [17]. Disocierea se poate stabili între cei doi critici doar în legătură cu punctul de plecare (caracteristicile barocului, axate, de fapt, tot pe vizualitate, la Rousset, „aventura" metafizică a privirii la Starobinski) și cu dezvoltarea progresivă a tezei fiecăruia. Din interiorul operei percepută ca un sistem unitar, Starobinski proiectează în plus un fascicul de lumini către acea „conștiință creatoare" revelată privirii criticului pe această cale. „Pe plan literar, spune el, Corneille s-a comportat ca unul dintre eroii săi. Inventator al unui teatru al admirației, Corneille înțelegea să facă din fiecare operă o acțiune surprinzătoare care să îl facă pe el însuși mare și admirabil în ochii publicului, datorită sublimului personajelor și situațiilor" [18].

Pentru confirmarea aserțiunii, autorul *Ochiului viu* recurge la „privirea de deasupra", incluzînd în discursul

Scanned with OKEN Scanner

său unele date, furnizate de istoria literară, referitoare la biografia scriitorului, la retorica sentimentală a epocii, la convenţiile ludice sau la preferinţa generală pentru hiperbolă [12].

Abordînd „teatrul imobil" al lui Racine, în care echilibrul aparenţelor se menţine constant, iar măştile sînt perfecte, criticul constată că actul fizic esenţial rămîne privirea. Concepută în ipostaze variate — privire posesivă şi privire suportată, întrebare şi răspuns, subiect „privitor" şi „privit" — ochiul generează conflictul tragic al dorinţei, care evoluează în mod patetic de la speranţa de posesie pînă la intenţia ucigaşă. El pătrunde şi în adîncul fiinţei, favorizînd instalarea lucidităţii, nouă sursă de nelinişte şi teamă.

În exegeza sa, Starobinski utilizează celebra teză a cruzimii teatrului racinian, lansată de Ch. Péguy şi F. Brunetière, privirea iscoditoare fiind ea însăşi o armă a supliciului. Ca şi în *Huis clos*, senzaţia de a fi văzut introduce un sentiment de culpabilitate, implică o formă de acuzaţie, o ameninţare nedesluşită. Întreaga argumentaţie, axată pe valenţele psihologice şi metafizice ale actului optic este susţinută de versuri, sintagme, sau metafore extrase din textele lui Racine vizînd privirea, acţiunea ei complexă în constituirea climatului tragic. Prin alegerea citatelor, ca şi prin sublinieri şi menţiuni speciale, criticul dă posibilitatea să se întrevadă frecvenţa verbului *a vedea*, a derivatelor şi echivalenţelor sale semantice, introducînd astfel în discursul său tematic perspectiva stilistică.

Sistemul vast de relaţii, stabilit în cadrul acestui studiu, anticipează, într-o anumită măsură, lectura „structuralistă" a lui Barthes, descoperirea unei geografii şi a unei antropologii raciniene, cu deosebirea că aici „structurile" sînt stabilite prin intervenţia actului optic. În final, asistăm la surprinderea unei alte priviri „de deasupra" decît aceea a criticului, privire ambiguă, polireferenţială. Sînt citate cuvintele lui Neron: „Madame, en le voyant, songez gue je vous vois"; îndărătul lor se conturează un alt mesager al angoasei raciniene, noua „privire de deasupra" poate astfel aparţine Greciei, ai căror ochi sînt îndreptaţi către Pyrrhus, sau

Romei, atentă la sentimentele lui Titus ; în *Phèdre* este atribuită Soarelui ; în poemele dramatice religioase lui Dumnezeu. Dar această a doua privire, autoritară și dominatoare, se situează în afara universului tragic propriu-zis, aparține unui spațiu extern. În interior „ochiul" rămîne dominat de slăbiciune și culpă [20].

Amplificînd și mai mult orizontul vizual, criticul îndreaptă obiectivul privirii către comunicarea dintre scenă și public, unde cunoașterea tragică, „ciudata plăcere de a ști că omul este slab și vinovat", „face să curgă lacrimi". „Viziunea culminantă este poezia. De la ea purcede totul și la ea se reîntoarce totul" [21], conchide Starobinski, marcînd astfel specificitatea textului literar [22], de care eșafodajul de priviri amintit părea că ajunsese să se îndepărteze.

Ingenios construit, studiul reproduce coordonatele tragice ale universului racinian cu ajutorul metaforei privirii, susceptibilă de a transmite psihologia complexă a personajelor, surprinse într-un moment de maximă tensiune. „Limbajul mut" al ochilor, gesturilor și tăcerilor, care însoțește cuvîntul rostit, nu dezvăluie aspecte inedite ale conflictului pasional, investigat succesiv de numeroși admiratori ai marelui clasic [23], dar oferă, în schimb, un frumos model de organizare a discursului critic. În mai mare măsură decît studiile lui Barthes, Mauron sau Goldmann, lectura lui Starobinski reamintește generațiilor de după război marea profunzime a operei lui Racine, vibrațiile poetice intense ce declanșează emoția estetică, poate tocmai pentru că „tema" propusă de el înglobează, printre alte perspective, cercetarea psihologică și stilistică.

Cel de al treilea studiu și cel mai cuprinzător, desfășurat pe aproape o sută de pagini, este consacrat lui Jean-Jacques Rousseau, scriitor față de care criticul manifestă o evidentă predilecție, după cum rezultă și din ampla monografie publicată anterior și apreciată de Georges Poulet drept o capodoperă. „Prin intermediul celuilalt, afirmă Poulet, Jean Starobinski reia un vis esențialmente personal : cel al unei inteligențe căreia universul i s-ar oferi fără rezistență" [24], atitudine ce are drept corespondent, în opera scriitorului, antinomia

dintre reverie și realitate. „Rousseau dorește comunicarea și transparența inimilor, se arată în introducerea cărții, dar este frustrat în așteptarea sa și, alegînd calea contrarie, acceptă — și suscită — obstacolul, care îi permite să se replieze în resemnare pasivă și în certitudinea inocenței sale" [25]. Alte șapte studii [26] vor relua, într-o formă redusă și din unghiuri variate, nelipsind nici cel strict medical, itinerarul descoperirii traumatizante a distanței care separă în lume aparența de esență, cu consecințe în conduita și imaginarul lui Rousseau, în relațiile onirice stabilite de el cu universul.

Concepută după metoda psihologică — inclusă în poetica privirii — îmbogățită cu ajutorul instrumentelor oferite de psihanaliză, cercetarea este axată în jurul unor elemente biografice esențiale ce definesc personalitatea scriitorului reflectată în operă. Respectînd principiul „imanenței", Starobinski face totuși apel, într-o mai mare măsură decît în alte studii, la documentele istoriei literare, întîlnindu-se astfel, pînă la un punct, cu tematismul lui J. P. Weber. Criticul pornește de la *Confesiuni* pentru a descifra complexele creatorului, transpuse în literatură. „Privirea" coincide, în cazul lui Rousseau, cu diverse ipostaze ale dorinței refulate; rădăcinile complexelor manifestate de-a lungul timpului sînt descoperite în copilăria frustrată de dragoste, petrecută într-o cetate severă, condusă de norme inflexibile ce contraveneau aspirațiile hedoniste ale adolescentului. Privirea anonimă, încărcată de ostilitate, a celor din jur este intens resimțită și favorizează instalarea unui sentiment de culpabilitate, presupunînd „un sistem de valori colective care definesc și pedepsesc „Răul" (p. 98). În psihologia lui Rousseau ia naștere astfel reflexul „obstacolului", tradus prin imaginea unui „Ochi atotștiutor", redutabil, care ar corespunde, pe plan social, vigilenței religioase a Genevei protestante. Constituindu-se singur în obiect al privirii, scriitorul va rămîne definitiv marcat de complexul „martorului reprobator". În plan erotic, căutînd să suprime dorința activă interzisă formal, se va limita la o posesiune strict optică, la o contemplare „pe furiș",

cum se constată în numeroase situații reproduse în *Confesiuni*. În ultimă instanță se produce saltul dialectic, dorința susținută de amintire și reverie, devine privire interioară, „se face viziune și produce ea însăși imaginea pe care depărtările tulburi i-o ascundeau... Voința de a vedea, ajutată de memorie, devine o forță creatoare" (p. 114). Imaginarul compensează atunci eșecurile suferite în universul tangibil. Caracterizat prin dinamism afectiv, el dirijează traiectoria și semnificațiile privirilor schimbate între parteneri fictivi, într-un spațiu fictiv unde sentimentele se pot manifesta în voie. În această aventură a imaginarului se află, după Starobinski, geneza romanului *La Nouvelle Héloïse*, în care autorul se confundă, pe rînd, cu personajele sale pasionate și virtuoase. Alte cărți, *Dialogue sur l'origine de l'inégalité* sau *Emile* prezintă o teză contrară ; în loc de a interveni în mod compensator, ca atunci cînd individul este confruntat cu societatea, imaginația devine nocivă pentru „omul natural", incitîndu-l să abandoneze fericirea primitivă, în speranța realizării progresului și perfectibilității. Urmărind firul *Confesiunilor*, Starobinski descoperă, în mitul personal al lui Rousseau, imaginea arhetipală a izgonirii din Edenul biblic. În mitul paradisului, dorința inocentă este satisfăcută sub privirea plină de înțelegere a unui martor aprobator (natura maternă, anumite spații privilegiate sau persoane iubitoare ca mătușa Suzon, Doamna de Warens), într-o existență sensorială imediată, cunoscută odinioară în copilărie. Cînd Rousseau vrea să zugrăvească paradisul, în opera lui, constată criticul, apare un peisaj constant : verdeață abundentă, ape albastre, sunete muzicale, cadru în care dorința se cheltuiește după capriciile momentului. Prin contrast, „existența decăzută" — desprinsă din *Reverii, Dialoguri, Discursuri* — înseamnă integrarea în societate, captivitatea impusă de lumea activităților practice, ca și de reflecție, sursă de vanitate. Celebra asertiune „omul care gîndește este un animal depravat" comunică poziția filozofului, situată în sfera antropologiei evoluționiste.

Scanned with OKEN Scanner

Criticul constată că în sistemul filozofic rousseauist teoria reflecției are un statut conflictual, atît prin origine, cît și prin efecte. Dispoziția internă către perfectibilitate nu devine conștiință de sine decît în contact cu „obstacolul" lumii exterioare ; stabilind o rețea de analogii și corespondențe, reflecția intervine în crearea unei viziuni unificatoare, modifică dispersarea rezultată din senzații și distruge, prin conștiința diferenței, simpatia ce unea omul cu natura. Rousseau contestă de asemenea reflecția ca „privire interioară", metodă de cunoaștere de sine. Din autoanaliza „obiectivă" nu poate să rezulte decît o falsă imagine, transmisă de amorul propriu ; dimpotrivă, sentimentul acționează printr-o intuiție imediată, previne divizarea conștiinței și oferă, în locul aparenței, imaginea autentică a eului nostru.

Optînd pentru intuiție și existența sensibilă, Rousseau știe că nu poate să renunțe la gîndirea rațională oricît de apăsătoare i-ar apărea aceasta, după cum rezultă dintr-o idee expusă în *Dialoguri* și pe care criticul o citează : „Să gîndesc reprezintă pentru mine o muncă penibilă, care mă obosește, mă chinuie și îmi displace" [27]. Scriitorul adoptă principiile impuse de logică — succesiunea de la cauză la efect, înlănțuirile de idei — conformîndu-se exigențelor gîndirii raționale, pentru ca, după ce a parcurs acest „purgatoriu intelectual" care duce la adevărul demonstrat, să regăsească de fapt ceea ce îi revelase intuiția : „Astfel regula mea de a mă încredința sentimentului mai mult decît rațiunii este confirmată chiar de rațiune", declară autorul lui *Emile* [28]. Universul natural redevine armonios, în timp ce oamenii care gîndesc își continuă acțiunile „ostile".

Interesantă este asociația stabilită de critic între tema oglinzii și creația lui Rousseau : scriitorul se oferă publicului printr-un reflex, „o imagine oblică", inclusă în operă, care îi ascunde prezența materială, dar îl fascinează pe cititor. Din teama că imaginea unică oferită astfel ar putea să nu fie exact receptată de ceilalți (în urma intervenției malefice a inamicilor), au rezultat operele de confesiune din ultimii ani *(Confesiunile, Dialogurile, Reveriile)*.

Scanned with OKEN Scanner

Expuse și în contextul mai amplu al monografiei *J. J. Rousseau, La transparence et l'obstacle*, ideile din studiul prezentat își găsesc aici o concluzie mai largă. Insistînd asupra delirului persecuției, care marchează puternic confesiunea, mereu reluată, din ultimele trei cărți, criticul notează că, obsedat de cabala urzită împotriva sa, Rousseau nu vede în jur decît tenebre și măști. Disculpîndu-se, prin autoanaliză și mărturisiri, în fața unor amenințări imaginare, el își regăsește transparența rîvnită, reușește să coincidă cu universul natural.

Starobinski pornește, în această demonstrație, de la elemente formale; el observă că sintagma „transparentă precum cristalul" (este vorba de inima scriitorului) se repetă în diverse texte[29], trădînd o aspirație constantă. Utopică, această claritate cucerită prin intermediul privirii introspective nu anulează obsesia complotului. De acest conflict interior, întreținut de condițiile unei existențe precare și de boală, a profitat în ultimă instanță, literatura; „Oricît de profundă ar fi eroarea lui Rousseau, oricît de naive ar fi imaginile pe care și le oferă în legătură cu „răsplata" finală, oricît de fragil ar fi edificiul argumentelor pe care le opune pentru apărarea sa, noi auzim un limbaj care poartă în melodia lui răscumpărarea erorii sale. Vălul, imposibilitatea de a comunica sînt prezente în aceeași vorbire care proclamă cu înfocare inocența... în revenirea obsedantă a anumitor cuvinte otrăvite. Căci aceeași vorbire care țese vălul îi enunță și transparența și, fără să se știe de unde deține puterea, devine bătaie de val, mișcare cristalină: existența eliberată de văl transpare, doar cît o străfulgerare — în afara timpului"[30]. Impresionează, în exegeza lui Starobinski, aderența sa perfectă la gîndirea scriitorului francez, modul în care „ochiul" criticului, dublat de cel al medicului, pătrunde în zonele adînci ale psihologiei ilustrului bolnav, prin intermediul și din interiorul textelor. Apropiindu-se și distanțîndu-se succesiv de eul transmis de operă, proiectînd asupra acestuia lumini multiple, autorul depășește nu o dată sfera imanenței, pentru a recurge la psihocritică și istorie literară. În aceeași

Scanned with OKEN Scanner

măsură sînt puse însă în valoare constantele formale: cuvinte cheie, imagini, simboluri, construcții sintactice care susțin sau suscită comentariul tematic. Punctul de plecare, conflictul între aparență și esență, este regăsit în final (deși la un alt registru), „cercul hermeneutic" marcînd convergențele care determină unitatea intimă a operei. Pe de altă parte, numeroasele diviziuni tematice din monografie, ca și din studiul anterior, atestă o tentativă de organizare a materialului, în funcție de structurile dezvăluite de operă.

Aplicată la Stendhal, poetica privirii dă la iveală o personalitate total diferită de aceea a predecesorului său. Mai puternic, dispus să-și înfrunte adversarii, Stendhal nu se ascunde, ca Rousseau, într-o privire „piezișă", el preferă jocul actorului ce-și asumă diverse roluri și transformă urîțenia în seducție. O frază din Jurnalul lui Stendhal „Să privești viața ca pe un bal mascat" dezvăluie plăcerea existenței în travesti, cu iluzia puterii și bogăției, a succesului erotic, satisfacții de care scriitorul fusese frustrat în existența reală. Mascată fastuos, urîțenia obsedantă oferă privirilor celorlalți o imagine misterioasă și fascinantă, după opinia lui Starobinski.

Criticul pune de fapt semnul egalității între mască și pseudonim, propunîndu-și ca prin propria-i „privire", proiectată asupra celor peste o sută de nume imaginare îndărătul cărora se ascunde Stendhal [31], să-l „demaște", făcînd apel, în acest scop, la psihanaliză și la o interpretare de tip existențialist.

Disimularea în pseudonimie îi apare astfel ca o formă de revoltă împotriva paternității detestate, ca o revendicare a statutului de bastard după „asasinarea" patronimului moștenit, a unei identități impuse din exterior. Protestul se extinde firesc și asupra clasei burgheze, asociată cu universul patern „de economie și calcul sordid" [32]. Din perspectivă existențialistă, adoptarea unui nume nou ar echivala cu asumarea libertății de a alege și de a-și făuri „esența" în mod autonom. Intervine de altfel, în comentariul criticului, și o categorie referențială sartriană. Pluralitatea de nume înseamnă o pluralitate de euri, alibi capital în

fața celorlalți. Descumpănindu-i prin măștile succesive — nume cu rezonanță aristocratică, nume comice sau ridicule ce provoacă surpriza, regulă de bază a jocului — Stendhal urmărește să prevină imixtiunile celorlalți, să păstreze secretul eului intim.

Pseudonimul este asociat și cu tema claustrării. Criticul postulează că pentru Henri Beyle numele, corpul, condiția socială sînt constrîngeri, ceea ce explică aspirația sa către evadare prin metamorfoze succesive. El descoperă în opera scriitorului o temă constantă, *încătușarea*, materializată într-un cadru specific — seminar, mănăstire, temniță — fapt ce justifică reacția de fugă spre libertate.

O modalitate mai subtilă de autodefensivă se manifestă în tentativa de deturnare a curiozității celorlalți către ei înșiși. Printr-o privire deliberat echivocă și pătrunzătoare, Stendhal își neliniștește interlocutorii, făcîndu-i să se simtă priviți la rîndul lor; el reușește să se sustragă în acest mod ochiului străin, lipsit de bunăvoință. Scop și mijloc, existența în pseudonimie îi conferă scriitorului o identitate privilegiată, invulnerabilă; privire spre sine și către ceilalți, ea nu poate fi atinsă de tentativele celor din jur. În mecanismul derutant al aparențelor, scriitorul își păstrează intactă luciditatea, care constituie de fapt „adevărata sa performanță" în acest joc complicat de apărare a interiorității.

În aceeași perspectivă este situată și dorința cunoașterii de sine. Numai cunoscîndu-te și dominîndu-te reușești să obții admirația celorlalți; complexul de inferioritate se poate transforma, prin educație, în voință de a impune. Plăcerea încercată în sala de spectacol, atît de caracteristică lui Stendhal, rezultă din faptul că în acele momente „conștiința de sine" se reduce la o „conștiință de spectacol"; nici o privire străină nu se fixează asupra lui, necesitatea de a se supraveghea sau de a oferi „reprezentația" obișnuită dispare. „A vedea fără a fi văzut și mai ales fără a fi constrîns de a te vedea"[33] constituie o ipostază a fericirii.

Scanned with OKEN Scanner

Față de sentimentul încercat, limbajul îi apare scriitorului „arbitrar și insuficient". Semn convențional și nu expresie autentică, actul vorbirii reprezintă el însuși o mască, atîta timp cît între semn și semnificație raportul este arbitrar. Cu cît trăirea este mai intensă, cu atît exprimarea apare mai dificilă: cuvintele și frazele devin improprii față de realitatea complexă pe care încearcă să o traducă. Din nou intervine „ipocrizia", necesitatea de a crea „un sistem de raporturi cifrate", pentru a suplini neînțelegerea introdusă de cuvînt. Acest refuz de a acorda încredere comunicării verbale constituie, după părerea criticului, explicația antilirismului lui Stendhal.

Punctul capital al psihologiei unei existențe mascate este caracterul ei echivoc. Ipocrizia este o armă provizorie, în așteptarea clipei cînd stăpîn pe putere și reușită, individul poate, în sfîrșit, să arunce masca. Și fiindcă politica este calea ce dă forța necesară, „eroii revoltați" din romanele sale vor pătrunde în anumite sfere, făcînd joc dublu.

După Starobinski, masca este strîns împletită cu egotismul stendhalian. Cu cît cîștigă în mister, individul, odinioară indiferent celorlalți, încetează de a fi un om oarecare. Schimbînd măștile „pentru galerie", el are conștiința foarte pronunțată a unei realități interne pe care nu vrea să o dezvăluie, iar atunci cînd, în vederea ascensiunii sociale, este constrîns să-și joace rolul ales, intervine sentimentul alienării. Tensiunea extremă apare în cazul lui Julien Sorel, devenit criminal în momentul reușitei depline; în închisoare, el își redobîndește însă eul autentic, masca nu-l mai interesează întrucît se simte capabil să depășească și vanitatea și propria-i moarte.

Gestul nu aparține decît proiecției literare, în existența personală jocul continuă. Ultima privire a criticului se îndreaptă către operă; confruntată cu datele biografice și sociologice luate în discuție, ea confirmă personalitatea contradictorie a creatorului și o fixează în această ipostază: „Cine se caută se pierde; cine consimte să se piardă se găsește... Astfel că această operă trăiește din paradoxul său, care este de a fi în

același timp o întreprindere de cunoaștere de sine și o fugă în afară de sine, de a fi străbătută de tendințele contrarii ale alienării și ale cunoașterii, ale metamorfozei și ale sincerității [34].

Studiul despre Stendhal propune o viziune inedită asupra marelui scriitor francez, transmisă într-un discurs critic coerent și convingător prin argumentele de ordin științific și filozofic care îl susțin, reprezentînd, așa cum s-a spus, „una dintre cele mai strălucite explicații contemporane a unei biografii concepută ca un traseu existențial" [35]. Din interpretarea propusă, rezultă că scriitorul și-a construit, ca și eroii lui Corneille, o personalitate nouă, adevărată operă de artă, pe rămășițele unei personalități inițiale nesatisfăcătoare: „A fi văzut, dar a fi văzut în perfecțiune și, prin ocolul privirii altora, a-ți plăcea ție însuți" [36].

Demersul lui Starobinski, în ansamblul său, apare ca un punct de interferență între operă, ca prim limbaj, și critică, limbaj secund, contopite într-o sinteză originală. Proiectînd lumini noi asupra textului, criticul se luminează simultan și pe sine. În acest sens s-a putut afirma că un studiu al lui Starobinski reprezintă de fapt un studiu despre Starobinski. Ceea ce interesează, în ultimă instanță, este forța de convingere a discursului astfel construit. Această forță nu provine numai din magia limbajului, oricît de seducătoare par imaginile, oricît de sugestiv sînt introduși în context termenii aparținînd disciplinelor filozofice la care face apel criticul. Ea se datorește mai ales dinamismului sistemului propus, schimbării permanente a direcției reflectorului proiectat asupra textului literar, multiplicării perspectivelor care se confruntă și ajung să coexiste în cadrul unei unități profunde. Întrucît lectura imanentă nu epuizează valențele operei, interpretarea pluridisciplinară, realizată cu concursul altor metode critice, permite să se realizeze o înțelegere dialectică, cuprinzătoare, dacă nu „totală", a scriitorilor studiați. Poetica privirii, „ochiul viu" trebuie să surprindă, în cazul fiecăruia dintre ei, mecanismul interior care, străbătînd obstacolul, duce de la aparență la esență.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și alți critici actuali care reprezintă noile direcții, Starobinski nu caută contactul inedit, apelul afectiv al unui text revelator. El abordează, în studiile citate, valori recunoscute, selectate de istoria literară, supunîndu-le, la rîndul său, unei operații de întinerire, investigîndu-le cu metode moderne, îmbogățindu-le cu puncte de vedere personale. Mai modest decît unii dintre confrații săi, Starobinski nu pretinde că viziunea proprie ar „revoluționa" statutul criticii, ar aboli cuceririle anterioare : „Aceste noi abordări [37] care se adaugă celei istorice, tradiționale, mai curînd decît s-o înlocuaiscă, s-au născut din posibilitatea și din necesitatea de a extinde asupra literaturii toate disciplinele care au primit drept de cetățenie printre științele umane" [38]. Starobinski aspiră, să realizeze, după cum s-a arătat la început, o sinteză, o formulă „completă", obținută din pluralitatea perspectivelor adoptate. Nici una dintre interpretările sale nu reușește însă să atingă exhaustivitatea privirii globale „de deasuupra", să reunească totalitatea lecturilor posibile pentru a epuiza semnificațiile operei. Conștient de caracterul ipotetic al construcției sale teoretice, el arată, de altfel, că explorînd textul „critica va recunoaște aici mai sigur urma unui act, îl va repeta în felul ei și, judecînd acest act, conferindu-i sensul sporit (...), ea va deveni la rîndul ei act, se va exprima și se va comunica, pentru ca, într-un viitor pe care îl suscită, să-i răspundă acte mai limpezi și mai suverane" [39]. Descifrată așadar cu ajutorul metaforei „ochiului viu", al unei reflecții inepuizabile în timp, opera nu se închistează în trecutul care a produs-o, sau într-o concluzie definitivă, rămînînd și ea mereu vie, constituindu-se într-o realitate dialectică, perpetuă, în cadrul culturii umane.

NOTE

1. *L'Oeil vivant (Le Voile de Popée*, pp. 9—27), Paris, Gallimard, 1961 ; *La Relation critique (Le sens de la critique*, pp. 9—79), Paris, Gallimard, 1970.
2. Cf. J. J. *Rousseau, La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957 ; alte șapte studii despre Rousseau vor fi publicate la sfîrșitul ediției a doua a monografiei citate, apărută la Gal-

limard în 1971 (*Rousseau et la recherche des origines*; *Le Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*: *Rousseau et l'origine des langues*; *Rousseau et Buffon*; *L'écart romanesque*; *Rêverie et transmutation*; *Sur la maladie de Rousseau*) în *La Relation critique*, studiul *Le progrès de l'interprète* este cosacrat de asemenea lui Rousseau. În *L'Oeil vivant* figurează următoarele studii: *Sur Corneille*, *Racine et la poétique du regard*, *Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion*. *Stendhal pseudonyme*. Predilecția sa pentru scriitorii și artiștii secolului al XVIII-lea se vădește și în analizele stilistice efectuate asupra unor fragmente din romanele *L'Ingénu* de Voltaire („Revue de métaphysique et de morale", Paris, nr. 3, 1966) și *Le Neveu de Rameau* de Diderot (*Le dîner chez Bertin* în volumul *Das Komische*, München, 1976). O monografie consacrată lui Montesquieu (*Montesquieu par lui-même*, Paris, Seuil, 1953) nu se înscrie în interpretarea tematică (formulată ulterior de critic). Același lucru se poate spune și despre unele studii mai vechi, consacrate scriitorilor Mallarmé, Valéry, Claudel, Montaigne, La Rochefoucauld, publicate în diverse reviste. Nu vor fi făcute referiri nici la alte lucrări care nu au o legătură propriu-zisă cu problema abordată în acest studiu (*L'Invention de la liberté*, Skira, 1964; *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, *Les mots sous les mots*, Gallimard, 1971; *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974), *1789, Les emblèmes de la raison* (Paris, Flammarion, 1979).

3. Jean Starobinski s-a născut la Geneva în 1920 și a făcut studii la Facultatea de litere, avîndu-l ca profesor pe Marcel Raymond. Ulterior a urmat cursurile Facultății de medicină, devenind psihiatru. Criticul este profesor la Universitatea din orașul natal.
4. Cf. *Panorama de la nouvelle critique en France*, Paris, S.E.D.E.S., 1968, p. 138.
5. *La Relation critique*, p. 19.
6. Cf. Ion Pop, *Ore franceze*, Ed. Univers, București, p. 333.
7. *La Relation critique*, p. 33.
8. *Ibidem*, p. 161.
9. *L'Oeil vivant*, pp. 86—87.
10. Cf. *Panorama de la nouvelle critique en France*, S.E.D.E.S., Paris, p. 138.
11. *L'Oeil vivant*, p. 18.
12. Cf. *La Relation critique*, (*L'empire de l'imaginaire*, pp. 192—193).
13. *Ibid.*, p. 21.
14. Cf. nota 2.
15. *L'Oeil vivant*, (*Sur Corneille*) p. 43.
16. *Ibidem*, p. 62.
17. În *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1954, p 217 și 216.
18. *L'Oeil vivant* (*Sur Corneille*), p. 58.
19. Cf. pp. 32—34.
20. Cf. p. 87.
21. *Ibidem*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

22. „or, statutul operei e un fapt primordial căruia ar trebui să-i corespundă o interpretare pe cît posibil mai specifică" (*La Relation critique*, p. 31).
23. Am putea cita studiile lui Giraudoux, Mornet, Lemaître, Thierry Maulnier, Picard, Mauron, Barthes, Goldmann etc.
24. Cf. *La Conscience critique*, Paris, J. Corti, 1971, p. 242.
25. *J. J. Rousseau, La transparence et l'obstacle*, p. 10.
26. Cf. nota 1. Reproducem și „tematizarea", deosebit de sugestivă, a studiului din volumul *L'Oeil vivant : Le désir et les interdits ; Le désir déjoue l'ennemi ; Bonheur perdu, bonheur imminent ; De l'obscur à l'obscur, en passant par l'imaginaire ; Le rêveur chasse les images. Le moi accapare l'histoire sainte ; L'enfant et le dieu ; Le temps maudit ; Vertige du dédoublement et besoin d'unité : Narcisse dans son miroir ; La raison nécessaire : Une plume qui tombe dans la rivière.*
27. *L'Oeil vivant*, p. 180.
28. *Ibidem*, p. 184.
29. *J. J. Rousseau, La transparence et l'obstacle*, p. 301.
30. *Ibidem*, p. 316.
31. Cîteva dintre numeroasele sale pseudonime sînt citate de autor la pag. 194 și 195 (Dominique, Salviati, Cotonnet, Bombet, Chamierm, Baron de Cutendre, William Crocodile).
32. Cf. *L'Oeil vivant*, p. 193.
33. *Ibidem*, p. 227.
34. *Ibidem*, p. 240.
35. Cf. Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii moderne*, Univers, București, 1975, p. 332.
36. *L'Oeil vivant*, p. 240.
37. Autorul precizează că este vorba de tipurile de critică sociologică, psihologică, tematică, fenomenologică, lingvistică (*La Relation critique*, p. 29.)
38. Cf. *La Relation critique*, p. 29.
39. *Ibidem*, p. 33.

SILVIA BUȚUREANU

Scanned with OKEN Scanner

Mai multe discipline își dispută în prezent domeniul literaturii : retorica, poetica, poïetica, stilistica. În momentul în care adevărul pare să stea în coexistența lor, adică în caracterul pluridisciplinar al științei literaturii, fiecare din aceste discipline, pentru a-și afirma unicitatea, se consideră generală. Este vorba aici de o coexistență, paralelism și suprapunere în același timp, cum o dovedește și existența celor patru funcții distincte corespunzătoare domeniilor în discuție : funcția poetică, funcția retorică, „poïeticul", funcția stilistică sau estetică. Aceste funcții nu delimitează în opera literară sectoare precise (în felul în care fonologia, sintaxa, semantica, dialectologia își distribuie cîmpul limbii) și prin aceasta ele au în parte un caracter intersanjabil, omolog. De aceea, nu putem lua cunoștință de aceste demersuri în ansamblul lor fără să admitem cu G. Antoine că „Toate exercițiile spiritului sînt fără îndoială legitime" [1].

Stilistica nu pare chemată, la prima vedere, să rezolve contradicțiile flagrante, și justificate, ale criticii actuale și ale științei literaturii, dimpotrivă, ea este poate de natură să le scoată în evidență cu mai multă vigoare, ceea ce nu constituie un merit mai puțin însemnat. Căci, ca studiu al expresiei, adică formal, ea a fost asimilată analizei lingvistice a textului literar. Or, cum remarca M. Arrivé, dincolo de stilistică și prin ea, este contestată „în mod mult mai general și mai subversiv, descrierea textului literar după metodele lingvistice" [2]. De fapt, în analiza formală practicată de

Scanned with OKEN Scanner

stilistică s-a văzut mai curînd o analiză a formei într-un sens care a făcut-o suspectă de o prelungire a vechii dihotomii formă - conținut. Mai precis, s-a văzut aici analiza unui „eu" printr-o formă de expresie cu „valoare expresivă" „autonomă și substanțială", ținînd, cum s-a spus, de „realism clasic" [3]. Cuvîntul „expresie" însuși este în acest caz punctul de plecare și indiciul formal al acestei interpretări care îi conferă o nuanță peiorativă evidentă, fapt dovedit de numeroase exemple din critica actuală. La aceasta se adaugă atitudinea voit anticonformistă a celor care văd în mod greșit în stil o intenție de a scrie frumos, ceea ce îl face susceptibil de a fi asimilat funcției vechii retorici, pe care, dimpotrivă, stilistica a înlocuit-o. Soarta sa a fost astfel legată de aceea a esteticii, iar criza noțiunii de operă reflectă în același timp așa-zisa criză a esteticii și a stilisticii.

Aceste obiecții par să desemneze stilistica ca pe un loc contradictoriu, ceea ce îi face pe P. Guiraud și P. Kuentz să afirme: „Stilistica își face apariția în cîmpul științelor umane mai mult ca o problemă decît ca o metodă sau o soluție" [4]. Dar această contradicție nu face decît să reflecteze o rezolvare neadecvată a problemei stilisticii: studiu al formelor sau al conținutului. În acest sens trebuie subliniat că stilistica este poate disciplina care oglindește cel mai bine ambiguitatea obiectului său: opera literară, a cărei problemă constă într-un fel de adevăr diferențial al literaturii, pe care Barthes o definește ca pe un limbaj „indirect". Dezbaterea se situează, astfel, pe terenul comparației (pentru că „indirectul" ne trimite la „direct") și se oglindește de la început în opoziția inițială care separă stilistica și stilul la Bally. Se știe că intenționat, în calitate de lingvist, Bally a înlăturat din preocupările sale stilistice imensul cîmp al acestei utilizări speciale a limbajului pe care îl formează literatura. Soarta ulterioară a stilisticii pare să fie marcată de această interdicție inițială, iar evoluția sa nu este decît calea unei transgresiuni. Direcția acestei evoluții seamănă din ce în ce mai mult cu un „écart" față de concepția sa inițială. Dacă pentru Bally stilistica nu este decît

Scanned with OKEN Scanner

studiul procedeelor expresive ale limbii, cu excluderea oricărei utilizări conștiente în scopuri artistice, în zilele noastre ea este mai ales ceea ce i se interzicea să fie, fie că modul categoric al interdicției chema cu o forță egală transgresiunea, fie că, după lucrarea monumentală a lui Bally, nimic comparabil nu se mai putea produce. Într-un cuvînt, se poate vorbi de un decalaj aproape constant între stilistică și stil.

Trebuie să reflectăm, deci, din nou asupra stilisticii, și cu ea asupra problemei literare, pentru a arăta că ea este și o soluție, nu numai o problemă o anumită soluție, și care sînt posibilitățile de care dispune. Trecînd în revistă apariția și evoluția acestei discipline, se poate spune că la început a fost stilul, pe care Buffon îl definea atît ca pe invariantul individual, inalienabilul biologic care se detașează pe fondul cunoștințelor dobîndite — elementul variabil, transportabil — cît și ca ceea ce poate fi ordonat, exteriorizat și deci comunicat. Este un act de „parole", dar care nu se confundă cu întrebuințarea spontană, vorbită, ca la Bally, autor la care stilistica exclude stilul. Faptele de expresie se definesc în acest caz, cum se știe, prin caracterul lor afectiv. Logica și coerența propriului său sistem stilistic îl fac pe Bally să elimine din sfera stilisticii stilul scriitorului sau discursul unui orator. Căci „stilistica sa individuală", ca și „scriitura" lui Barthes, este, mai mult sau mai puțin, o stilistică a grupului social. La acest sens social al manifestărilor expresive spontane stilul scriitorului nu aderă, în ciuda angajării sau a ideologiei sale. Dincolo de complexitatea noțiunii de stil individual, ni se propune ideea unei anumite purități a stilului vorbit, dominat de un fel de umanism lingvistic (reacții colective identice la stimuli identici), care se opune eterogenității, ca să nu spunem impurității stilului artistic ce nu implică repetabilitatea. Bally descoperă aici o prerogativă de singularitate (sau de singularizare) care nu intra în vederile sale despre uzajul curent al limbii. Cît despre repetabilitate, este adevărat că ea se află la baza faptului stilistic însuși la Riffaterre, dar ea are o accepție cu totul diferită.

Scanned with OKEN Scanner

Bruneau, care se preocupă să „strîngă documente cu caracter literar", încearcă să concilieze stilistica și stilul, preconizînd acele studii atît de bine cunoscute, în doi timpi: limba și stilul unui autor, care au suscitat obiecții serioase. Stilul autorului nu este un scop în sine, ci un simplu mijloc. Acest gen de studii au prejudiciat poate cel mai mult stilisticii, în măsura în care ele au favorizat o concepție a stilului ca existînd în afara limbii. Față de acest punct de vedere, volumul intitulat *Style in Language* [5] își definește poziția, pe care am rezuma-o astfel: nu există întrebuințare a limbii în opera literară care să nu fie lingvistică înainte de a fi stilistică.

Cu M. Cressot se produce un fel de răsturnare: „opera literară este prin excelență domeniul stilisticii tocmai pentru că alegerea este aici mai „voluntară" și mai „conștientă" [6]. Iar, deși se situează pe poziție opusă față de Bally, pentru Cressot scopul final al stilisticii nu este studiul stilurilor literare și aceasta pentru că stilul în concepția sa este mai mult decît un fapt de expresie. În acest caz, stilul depășește stilistica dar, pe de altă parte, adevăratul scop al stilisticii, „mai larg și mai îndepărtat" este acela de a stabili „legile generale care guvernează alegerea expresiei și, în cadrul mai restrîns al idiomului nostru, raportul dintre expresia franceză și gîndirea franceză" [7]. Și aici opera este mai curînd un mijloc. Stilistica astfel concepută se distanțează încă timid de aceea a înaintașilor. În cele din urmă stilul și stilistica se depășesc, în acest caz, printr-un fel de mișcare opusă, fără să se întîlnească efectiv. Cu Marouzeau se înregistrează o întoarcere la expresivitatea studiată la nivelul limbii și deci o eclipsă a stilului. Stilistica și stilul coincid la G. Antoine, însă nu este exclus nici nivelul general al limbii, acesta ocupînd totuși un loc secundar.

Dar în momentul în care stilistica este efectiv cîștigată pentru stil, ruptura lor continuă să existe pentru unii autori recenți. În general, stilul, noțiune foarte complexă, exclude stilistica sau chiar se eliberează complet de ea. Este cazul lui Barthes care face din stil o noțiune inoperantă. Angajînd un fel de dialog prin

timp cu Buffon, Barthes identifică stilul cu ceea ce este cu totul inalienabil în individ, cu „adevărul". Dar în același timp, acesta scapă cunoașterii, rămînînd izolat într-un fel de infractructură susceptibilă să formeze obiectul unei psihanalize. Stilul nu este aici o alegere, el nu este decît un dat ; or, individul nu începe să existe decît cu inițiativa unei alegeri, dar scriitura, componentă socială a scriitorului, este forma sa de expresie, scriitura fiind pentru Barthes un fel de angajare cu implicații sartriene. Răsturnarea este totală : preeminent și fundamental la Buffon, stilul nu mai este la Barthes decît locul unei absențe, ceea ce în terminologia sa vrea să spună renunțare la adevăr în favoarea simplei validități. Stilul și stilistica coincid în acest caz, dar într-un fel de negativitate. Tendința propriu-zis stilistică se caracterizează printr-o optică contrarie. Se poate spune, spre exemplu, că G. Antoine a riscat să atragă asupra stilisticii reprosul de „anexionism" [8], tocmai pentru că stilistica depășește în concepția sa stilul așa fel încît cuprinde orice demers imanent notabil.

Pentru a rezuma, se pare că în cuplul stil-stilistică, stilistica este cea care a făcut obiectul diferitelor critici, fără ca stilul să fie implicat, tocmai avînd în vedere decalajul deja semnalat și o anumită tendință către autonomie a acestuia din urmă. Dar acesta nu este decît un mod superficial de a vedea un fenomen mai complex și unitar. Stilistica nu poate fi pusă în discuție fără ca aceasta să aducă un prejudiciu stilului. Dacă se poate vorbi de o criză a stilisticii, aceasta ascunde în fond o criză a stilului și întrevedem astfel caracterul istoric al acestei noțiuni. Din această perspectivă istorică, stilistica ne apare într-o anumită măsură ca o modalitate la distanță de a răspunde acestei forme de individualism în literatură : încununarea stilului ca eveniment notabil, pur. La aceasta se asociază în același timp ideea unei înalte demnități, a triumfului asupra dificultății, un orgoliu al meseriei. La Flaubert, a cărui formulă celebră o cunoaștem ; „les affres du style", aceasta coincide, culme a rafinamentului, cu o dorință exacerbată de impersonalitate în artă. Dar ideea

Scanned with OKEN Scanner

de perfecțiune a stilului atinsă o dată pentru totdeauna, într-o formă determinată, opera monolitică, absolutul stilului cu alte cuvinte, nu este o atitudine permanentă, un criteriu mereu valabil. Subminarea acestei noțiuni coincide cu relativizarea formei prin întîmplător, provizoriu. Forma reală, fixată a operei nu este decît una din cele posibile, simplă variantă printre altele. Evoluția primei atitudini către cea de a doua, care se deschide spre ideea unei opere de unde autorul s-a retras complet și care consistă într-un joc de forme suficient în sine, cunoaște mai multe formule de tranziție. Forma extremă la care poate ajunge ar însemna, de asemenea, odată cu dispariția completă a stilului, moartea stilisticii.

Una dintre aceste forme de tranziție poate fi considerată opera descentrată, „deschisă" care favorizează o pluralitate de sensuri fără a privilegia nici unul, cum ar spune Barthes. Este opera devenită proprietatea exclusivă și creația cititorului, care dispune de ea după bunul său plac. În legătură cu aceasta, s-a semnalat adevărata primejdie pe care o reprezintă „imoderația" cititorului. Această operă-pretext nu poate fi decît impersonală și prin aceasta semn prevestitor al eliminării noțiunii de operă în anumite tendințe artistice. Operă, artă sînt noțiuni date la rebut de artiștii non-artei și anti-artei. Mai departe, criza stilului este criza literaturii însăși, fapt ce n-a trecut neobservat.

Stilul nu poate continua să locuiască un spațiu devenit vacant, un spațiu din care voința de semnificație ar fi dezertat, o voință întotdeauna personală, adică mai mult sau mai puțin concretă, fără a fi un fapt empiric. Dar este vorba aici de o negare a stilului la nivelul teoretic și explicit. Mai este însă și nivelul formal — în acest caz, dușman și refuz al planului interior — el însuși structură de profunzime, care neagă profunzimea, cum ne-o dovedește și analiza lui A. Robbe-Grillet de către Barthes. Dar chiar și această negație poate avea o valoare stilistică. G. Genette precizează în acest sens : „Ceea ce spune enunțul este întotdeauna oarecum dublat, însoțit de ceea ce spune modul în care el o spune, și modul cel mai transparent este tot un

Scanned with OKEN Scanner

mod, și însăși transparența poate să se facă simțită în felul cel mai indiscret" [9].

Totul ne face să vedem în criza literaturii o criză a conținutului pe care stilul și stilistica, știință interesată să afle „în ce fel cineva vorbește de ceva mai curînd decît lucrul despre care se vorbește" [10] o dezvăluie în mod paradoxal. Toate acestea ne-ar impune să considerăm stilul și stilistica ca pe două noțiuni condiționate istoric și deci declinul lor ireversibil. Singura știință posibilă a literaturii ca rezultat al unei funcționări exclusive a „facultății literare" a limbajului rămîne o știință a formelor așa cum o concepea Barthes.

În mod vizibil, stilistica nu are în vedere acest fenomen limită. Stilistica este într-adevăr o abordare imanentă care riscă să fie decepționată în măsura în care este lipsită de satisfacția de a găsi în centrul coerenței operei acest act de generozitate : un subiect, stăpîn și donator al creației sale (obiectului său), cam în același mod în care s-a identificat într-o poezie medievală (carmina figurata) poetul într-o postură caracteristică [11]. Dar această prezență (difuză) sistematic eludată, ultima rezistență de învins a stilului ar fi opera, cum o spune într-un anumit fel și E. Souriau. Din numeroase definiții și mai ales din aceea a lui R. A. Sayce : „Stilul este însăși opera" [12], rezultă că stilul este realizarea intenției creatoare într-o operă de artă. Trebuie subliniat deci că, în ciuda tendințelor schițate anterior, stilul comportă și un caracter permanent. El se dezvăluie cel mai bine la nivelul genetic, iar analiza variantelor sau alte informații asupra elaborării operei au constituit o etapă caracteristică pentru un anumit mod, exterior, de a surprinde munca de creație. Nu vedem necesitatea unei poïetici a literaturii, cum pare să o afirme R. Passeron [13], care consideră stilistica o disciplină tehnică, fapt ce nu face decît să întărească convingerea că stilistica este o poïetică a operei literare. Stilul se situează, evident, la nivelul a ceea ce s-a numit „le faire" în sensul său implicit și structural și nu ca o proiecție viitoare, ca simplă virtualitate (Barthes). Poïetica stilistică este îndreptată către momentul concret și veșnic prezent, inclus în opera ca atare, ea

Scanned with OKEN Scanner

se găsește la nivelul acelui „faire" definit prin prezența unui eu vigilent. Este un eu care transpare la nivelul scrisului și a cărui luptă cu materialul limbii ne informează cu privire la dispozițiile sale psihice particulare, adevărat nivel mintal al scriitorului în activitate. (Aceasta, în ciuda neîncrederii lingvisticii moderne față de „mintal", pe care o remarcă G.-G. Granger) [14]. Ceea ce înseamnă că stilul este în egală măsură conștient și involuntar, tehnic și estetic, ca și psihologic. Evidente, implicațiile psihologice ale stilului definit la nivelul „a face" nu pot fi ignorate, în pofida renumenului prost al unui anumit psihologism, tară de care studiul limbii și al literaturii a trebuit să se debaraseze.

O nuanță psihologică sigură caracterizează în general terminologia operatorie a stilisticii tradiționale: *scop, intenții, efecte, procedee, alegere, executare* („mise en oeuvre"), *expresie*, termeni moșteniți în cea mai mare parte de la Bally, dar care, aplicați stilului, definesc orientarea către actul voluntar, pregătit, sustras întîmplării. Pentru stilistică, stilul, adică opera, este o acțiune care canalizează toate forțele, o energie care se vrea act, o vastă mobilizare în perfectă cunoștință de cauză. Într-un cuvînt, este o strategie. Arbitrarul devine aici necesar în funcție de o voință care se justifică printr-un scop. *Mijloace, efecte, alegere* sînt cuvinte care ne fac să vedem în operă o funcție garantată. Dacă considerăm literatura modalitatea prin excelență a limbajului în care semnul este motivat, stilistica ne arată această motivare trecînd prin releul unei voințe individuale speciale de semnificație. Este, de asemenea, indirect, și o valorizare a artizanatului în creație care, așa cum subliniază și G.-G. Granger, își are prețul său într-un context cultural și industrial.

Pentru structuraliști, limbajul este acela care, preeminent, organizează o structură, aspiră să se împlinească prin ea. În perspectiva stilistică, „eul profund" care se exprimă se confundă cu voința de a face operă. Diferența între cele două viziuni este, mai mult sau mai puțin, diferența pe care o stabilim între două modalități a ceea ce numim „parole": una aproape anonimă și una identificată (sau care se vrea astfel). Vedem,

Scanned with OKEN Scanner

astfel, intrînd în competiţie două noţiuni : aceea de structură şi de stil, fiecare definind demersuri specifice, ambele considerate în egală măsură ca imanente. Dar imanenţa îşi schimbă semnificaţia în funcţie de aceste „medii" diferite constituite de operă, pentru stilistică, şi de text pentru structuralişti. În mare, putem spune că ultimii caută o identitate, amintindu-ne astfel literatura comparată, apartenenţa virtuală la un spaţiu mai întins ; este un studiu de recunoaştere echivalînd cu o valorizare a lui „acelaşi". Această identificare pe care o întreprinde în principiu demersul structuralist izolează un dat unde ni se dezvăluie dimensiunea culturală : textul este un continuu care face din autorul său un moştenitor, pe care însăşi moştenirea sa îl dezmoşteneşte.

Opera şi stilul, pe de o parte, textul şi structura, pe de alta, sînt două serii paralele, cu o anumită autonomie, cu componente solidare. Permutaţia stilului nu ar face decît să-i neutralizeze forţa operatorie specifică : el s-ar dizolva în text. Aşa se întîmplă, de exemplu, la G. Genette, în ciuda faptului că el situează stilul în miezul semnificaţiei : „ceea ce numim stil — chiar şi cel mai sobru — rămîne legat de aceste efecte de sens secundare pe care lingvistica le numeşte conotaţii. /.../ această simultaneitate care se deschide şi spectacolul care se arată astfel, care constituie stilul ca spaţialitate semantică a discursului" [15].

Textul nu poate să se deschidă spre o operă, ci spre acest continuu care este „literatura luată în ansamblul său ca un fel de imensă producţie atemporală şi anonimă" [16], ca ultim mod al spaţialităţii. Cu alte cuvinte, textul este o deschidere către acest spaţiu fără margini pe care-l constituie discursul literar din toate timpurile. Este un continuu care se exprimă sub forma bibliotecii, „labirint inepuizabil /.../ unde toate cărţile sînt o singură carte, unde fiecare carte este toate cărţile" [17]. Nu ne mai aflăm aici în prezenţa unor opere individuale, ci numai a cărţilor, efect al civilizaţiei industriale, percepţie pragmatică a fenomenului cultural redus la un vast consum, la o valoare de întrebuinţare. Că textul dizolvă opera, că el este descen-

Scanned with OKEN Scanner

trarea sa, ne-o dovedește și studiul intitulat *Stendhal* de G. Genette, care stabilește aici „indestructibila continuitate" [18] a scrisului stendhalian în care „opera romanescă „nu se bucură de nici o autonomie definisabilă față de ansamblul scrierilor" [19]. Textul dă naștere aici unei întregi serii de noțiuni complementare : „contra-text", „text exterior" sau „extra-text, textul din afară" care, toate sfidează un „supra-text" ipotetic : „Tot ceea ce trasează pana lui Beyle (sau bastonul său, sau briceagul său, sau Dumnezeu știe ce altceva este Stendhal, fără distincție nici ierarhie" [20]. Aparent, această unificare a scrisului grație textului pune în valoare noțiunea de autor. Dar nu ne putem înșela : este dimpotrivă o subminare din interior a acestei esențe, care este în același timp un principiu de autoritate. Nu este decît un mod de a separa definitiv opera de autorul ei. Identificăm aici un fel de efect baroc, involuntar ironic față de vechea metodă biografică. Textul, proliferare a lui însuși, nu este decît forma unei energii scriinde, a „acelui curent de energie, cum spune T. Todorov, „care face să fie enunțare" [21], dar care rămînînd exterioară limbajului se anulează de la sine. Să rezumăm această concepție antinomică sub forma sa frapantă : „Textul stendhalian /.../ este unul... Unde începe opera ? Unde se sfîrșește ea ?". Textul, pe care am fi tentați să-l luăm drept imanența însăși, nu este la drept vorbind un obiect bine definit în limitele sale, ci numai o funcție : o intertextualitate, adică o derobare. Și G. Genette observă cu justețe în legătură cu Stendhal : „Deschiderea textului spre extra-text respinge intenția unei lecturi „imanente"" [23]. Găsim aceeași concluzie și la Todorov care, analizînd posibilitățile unei poïetici a textului literar, se vede constrîns să recunoască faptul că între endogeneză și exogeneză distincția dovedindu-se „iluzorie", mecanismul se blochează.

Kristeva preconizează aceeași depășire a operei, a „artei", dar în numele altei concepții. Continuînd să-și păstreze accepția concretă, textul devine la această autoare un fel de absolut, un spațiu total, o forță acționată și activă. Obiectivă, această „practică semnificantă" [24] cere o practică interpretativă totalizantă care vi-

Scanned with OKEN Scanner

zează să restituie întreaga trăire, subiectul în stare. Perspectiva filozofică eludează „arta" (mereu între ghilimele dacă nu în paranteză), în ciuda faptului că esteticul este acceptat ca dată fundamentală alături de economie. Textul astfel înțeles prilejuiește o conciliere a lui Freud și a lui Marx. Este un text dominat de experiența socio-istorică, cultural-filozofică a epocii moderne.

Structuralismul este astfel prin esență o descompunere a concretului care tinteşte o structurare a abstractului, o „geneză abstractă a literaturii" [25]. Consecința imediată a acestei perspective este, cum remarcă tot Todorov, inanitatea noțiunii înseşi de geneză: „nu există geneză a textelor plecînd de la altceva care să fie în afara lor, ci mereu şi numai o muncă de transformare, dintr-un discurs în altul, de la text la text" [26]. Textul devine aici mijlocul unei circulații, un vehicul, el nu mai angajează nici o valoare referențială directă şi semnifică de fapt o îndepărtare de referință, în măsura în care ea devine numai culturală. Regăsim aici un efect evident al acțiunii conjugate a antropologiei lui Cl. Lévi-Strauss şi a transformaționismului lingvistic.

Ne putem întreba dacă literatura este cu totul la largul său în acest cadru unde nu se mai dă curs inițiativei individuale sau dacă acest lucru se întîmplă, se omite nivelul artistic propriu-zis. Căci ea nu mai pare să fie aici un scop în ea însăşi, ci un domeniu particular al limbajului care se oferă analizei lingvistice. Poate că nu în sensul acesta concepea Valéry definiția poeziei ca un „limbaj într-un limbaj". Lingvistica, la rîndul ei, dat fiind metodele de investigație pe care şi le-a creat, urmăreşte pe de altă parte scopuri foarte abstracte şi generale. Chestionat asupra posibilității unei întretăieri a lingvisticii şi a psihanalizei, N. Chomsky răspunde în acest sens: „presupun că noi toți, din perspective diferite, căutăm în ultimă analiză o teorie unificată a gîndirii umane: o teorie care nu numai să apropie diversele creații ale inteligenței şi formele interacțiunii şi comportamentului, ci şi să dezvolte conexiunile între studiul gîndirii şi celelalte as-

Scanned with OKEN Scanner

pecte ale biologiei" [27]. Intenţia epistemologică a lingvisticii este evidentă. Se întrevede astfel o vastă acţiune care reia, pentru a-l depăşi, un proiect familiar lui Valéry, a cărui gîndire a fost constant preocupată de problema funcţionării creierului, a mecanismului intelectului. „Pentru mine, spune încă Chomsky, aspectele cele mai interesante ale lucrărilor contemporane, în gramatică, sînt cercetările făcute în vederea formulării principiilor de organizare a limbajului care, se sugerează, sînt reflectări ale proprietăţilor universale ale spiritului ; şi acelea care încearcă să arate că plecînd de la această ipoteză anumite fapte particulare ale limbajului pot fi explicate. Văzută din acest unghi, lingvistica este doar o parte a psihologiei umane : disciplina care caută să determine natura capacităţilor mintale ale omului, şi să studieze cum sînt folosite acestea" [28].

Dar structuralismul nu este unul singur, cum subliniază Chomsky însuşi. Şi al său, care face din sintaxă nivelul de profunzime al limbajului, se opune la ceea ce s-a numit „textualismul : cultul textului", considerat ca un „plan superficial şi superstiţios" [29], o adevărată modă. De unde putem deduce că noţiunea de text are şi ea un caracter istoric şi că definind-o ca atare îi vom desluşi mai bine specificitatea şi scopul. Textul este, în primul rînd, o redundanţă (definiţie analoagă aceleia a literaturii ca o vastă metaforă) cu valoare figurativă, ca să spunem aşa, care măsoară sublimarea „directului" în „indirect" (de la comunicarea orală la mesajul scris), determinarea necesar culturală a unei astfel de practici fiind evidentă. Scepticismul pe care noţiunea îl implică prin relativizarea imanenţei nu este decît o eliberare voită, un fel de a rezolva, eludînd-o, opoziţia proză/poezie. Noţiune neutră, nediferenţiată, textul reflectă depăşirea etapelor : operă, gen — cu toate implicaţiile lor — şi are ca determinare principală fenomenul explicat de G. Genette în studiul intitulat *Langage poétique, poétique du langage* : „naşterea unui concept inedit, /.../: acela al unei poezii eliberate de constrîngerile metrice şi totuşi distincte de proză" [30], realizare a unei aspiraţii scumpe lui Bau-

Scanned with OKEN Scanner

delaire. Textul marchează o unificare care reflectă statutul fundamental al literaturii moderne (scrise) și eliberarea poeziei de constrîngerile tradiționale, altfel spus noile baze ale limbajului poetic; unificare care face să reiasă cu mai multă putere „aspectele semantice ale limbajului poetic" ca fiind „din ce în ce mai determinante" [31]. Sub acest aspect, cartea lui Jean Cohen *Structure du langage poétique*, care reprezintă în esență o tentativă simptomatică (dacă luăm în considerație și anul apariției sale: 1966) de a concilia moștenirea metodologică a stilisticii și structuralismul, este interesantă pentru unele din concluziile sale. Așa cum l-am definit, acest demers nu putea să nu fie ținta criticilor venite atît dinspre structuraliști (vezi G. Genette), cît și dinspre apărătorii stilisticii (a se vedea D. Delas [32]): primii îi reproșează baza sa stilistică, cei din urmă ambiția structuralistă insuficient motivată. Nu vom relua punct cu punct analiza judicioasă făcută de G. Genette acestei cărți. Să reținem numai că metodă și concepție converg la J. Cohen și se implică reciproc. Metoda statistică cantitativă se găsește la baza definiției poeziei ca antiproză, cu alte cuvinte ca o deviere („o deviere absolută" [33], adaugă G. Genette).

Dar odată stabilită, această opoziție antrenează o relativizare interesantă. Dacă, pe de o parte, poezia este „forma vehementă a literaturii, gradul paroxistic al stilului", pe de altă parte se afirmă: „De la proză la poezie, și de la o formă a poeziei la alta, diferența stă numai în îndrăzneala cu care limbajul utilizează procedeele virtual înscrise în structura sa" [34]. Poeticitatea, care se identifică cu stilul, adevărată chintesență a literaturii, poate fi divers distribuită în diferitele forme intermediare de la proză la poezie, ceea ce necesită, pentru a le defini, o determinare cantitativă. Formele, care se supun la acest autor principiului involuției, cum arată G. Genette, sînt rezultatul unor fluctuații istorice determinate. „Stilul este unul" spune J. Cohen. La care G. Genette răspunde (cum am văzut): „Textul /.../ este unul". Și este o „practică semnificantă", adaugă Kristeva, care ia de asemenea în discuție sensul istoric al dezvoltării poeziei moderne de la sfîrșitul secolului al

Scanned with OKEN Scanner

XIX-lea. Stil și structură se întîlnesc în cartea lui Cohen, dar fără să se diferențieze suficient. Concluzia cea mai importantă pe care o degajăm este aceea că problema poezie/proză nu este o falsă problemă, care ține de punctul de vedere stilistic adoptat de autorul în discuție. Altfel spus, limitele metodei cantitative nu rezultă din opoziția care stă la baza punctului de vedere al devierii. Această metodă, care derivă în principiu din aplicarea metodelor lingvistice în literatură, nu poate adera perfect la obiectul literar, oricare ar fi termenii în care s-a efectuat extinderea lingvisticului la literar de la apariția cărții lui Cohen încoace. Nu rămîne totuși mai puțin valabilă afirmația că „Lingvistica este /.../ singura disciplină științifică avînd în prezent un cuvînt hotărîtor de spus asupra literaturii ca atare /.../" [35].

Probleme metodologice precise și nu numai de principiu au accentuat clivajul poezie/proză. Dacă se poate realiza cu relativ destulă ușurință descrierea lingvistică a unui poem, și mai ales a unor poeme de amploare mai curînd restrînsă, proza a suscitat probleme serioase în ce privește delimitarea unui corpus transfrastic analizabil după criterii obiective. În primul caz, s-ar putea vorbi de o tranzitivitate a modelului lingvistic de analiză, dat fiind regularitățile (recurențele) codajului secundar, cu alte cuvinte, din cauza distanței sensibile care rămîne între cele două codaje esențiale, determinată de existența unor constrîngeri, și indicii formale specifice repetate. O descriere lingvistică minuțioasă poate să cuprindă în acest caz cele două coduri în același timp. Această ambivalență a analizei se reflectă foarte bine în principiul unei reversibilități, privilegiată de Jakobson, a unei „gramatici a poeziei și a poeziei gramaticii". Ceea ce se explică poate prin faptul că Jakobson venind către poetică dinspre lingvistică, așa cum o mărturisește el însuși, poetica acționează în schimb asupra domeniului inițial. Autorul recunoaște, însă, că este greu de trecut de la o înregistrare, oricît de completă, a constituenților poemului la interpretare. Ceea ce scoate în evidență caracterul complex al unei semantici a mesajului literar și dificultățile încă

Scanned with OKEN Scanner

nerezolvate de a găsi criterii solide, valabile pentru constituirea acestei ramuri a lingvisticii. Față de această asimilare aproape directă a literaturii, sau mai exact spus a poeticului, la lingvistic, care ne trimite la schema atît de cunoscută a funcțiilor fundamentale ale limbajului, în care funcția poetică este o funcție printre altele, modelul propus de Doležel este mai bine diferențiat. Acest autor recunoaște pertinența „metodelor exacte prin care lingvistica structurală descrie mijloacele lingvistice" [36] la „descrierea mijloacelor stilistice și sistemele lor" [37]. Pentru a pune mai bine în evidență această adecvare, el concepe pe de o parte structura mesajului literar ca o legătură dialectică între structura sa lingvistică și structura sa literară. El distinge, pe de altă parte, trei funcții ale elementelor textuale ale mesajului: lingvistică internă, estetică internă și semantică externă, dintre care își propune de la început să o lase deoparte pe ultima din cauza dificultăților încă de nerezolvat pe care le presupune o astfel de analiză, în cazul unor fragmente ample.

Dacă ne este permis să invocăm aici cele două principale direcții: metonimică și metaforică întrebuințate de Jakobson cu sensul bine cunoscut, am spune că relația metonimică caracterizează utilizarea metodelor lingvistice în poezie și că adaptarea descrierii lingvistice a frazei la un fragment de proză narativă urmează un model analogic (metaforic).

Lui G.-G. Granger i se datorează mai precis punerea la punct a raportului dintre structură și stil în perspectiva foarte amplă care îmbrățișează între altele „organizarea limbajului", ca și „opera matematicianului". Dar dacă noțiunea de stil depășește cu mult cadrul estetic precis care i-a fost fixat pînă aici, stilul fiind „modalitatea de integrare a individualului într-un proces concret care este muncă și care se prezintă în mod necesar în toate formele practicii" [38], opera stilistică sau științifică, constituie punctul de plecare al unei analize care se situează la nivelul nașterii conjugate a unei forme și a unui conținut, adică la nivelul genezei. G.-G. Granger are meritul de a fi repus în discuție vechea distincție dintre munca fizică și cea intelectuală,

Scanned with OKEN Scanner

stilul, în sensul lui în același timp cel mai general și special, fiind din acest punct de vedere un spațiu neutru. În ceea ce privește stilistica, aceasta înseamnă reducerea contradicției semnalate anterior : știință a formei sau a conținutului. Refuzînd interpretarea tradițională a stilului ca „expresie" („o simplă modalitate de expresie, un tip determinat de simbolism" [39]), adică ideea „unei pure gîndiri formale" [40], G.-G. Granger face distincția între un simbolism general și static și întrebuințarea sa în funcție de referențial. Odată cu „expresia", această teorie respinge și accepția curentă a noțiunii de „fapte de stil", analiza stilului surprinzînd prin excelență dinamica unui proces. Autorul citat situează astfel faptul de stil la baza genezei, unde conturarea formei dă naștere semnificației : „Pentru că faptul de stil ia naștere, ca să zicem așa, în contact cu structurile, funcționînd ca proiecte, și cu o situație trăită ca dat al unui act, el este inseparabil prin natură de o semnificație ; el este faptul semnificativ prin excelență, sau dacă vreți „la faire" specific uman" [41].

Asupra acestui punct precis, filozofia stilului formulată de G.-G. Granger este o concepție unitară și riguroasă care corectează caracterul prea exclusiv al teoriei autonomiei domeniului limbajului, mai ales în literatură unde componentele nu ar acționa decît unele în raport cu altele, unde nașterea textului ar însemna „moartea în același timp a autorului și a obiectului dorinței, să zicem a lucrului, a pre-textului, a referentului (...)" [42]. Obiectul literar este un fals obiect, cum ne-o confirmă și Sartre, dar el are forța de a crea reprezentări pe care le concepem ca fiind reale, sub acțiunea unui concret care ia naștere în spațialitatea imaginației. G.-G. Granger insistă asupra faptului că semantica este o știință a limbajului, adică a semnificanților și nu a semnificațiilor. Dar nu este mai puțin adevărat că, prin forța cuvîntului de a se substitui obiectului, opera de artă creează un spațiu suspendat între real și posibil (fictiv). Sumpf raportează această manipulare la sfera poeziei și o asimilează procesului de „bricolage" : „Este adevărat că poetul manipulează obiectele prin semnificantul lor. El le potrivește așa cum potrivește

sunetele"[43]. Stilul privește deci condițiile particulare în care se efectuează articularea formelor în limbaj în limitele, care se impun aici, ale unei creații de ficțiune.

Stilul ca individuare, ca recuperare a unei experiențe trăite reflectă, deci, cel mai bine tentativa creației artistice: „revelarea nu numai a unei universalități fără concepte, ci de asemenea a unei individualități conceptualizate"[44]. Opera de artă, care deține puterea de generalitate a științei și în același timp caracterul concret al oricărei experiențe precise, se definește astfel ca „una dintre tentativele umane de a depăși imposibilitatea unei captări teoretice a individului"[45].

Dar dacă stilul este opera minus structura, adică „rezidualul", ceea ce scapă verigilor obiectivării prin limbaj, redundanțele, supradeterminările care îl constituie nu exclud mai puțin hazardul. Sînt necesare și aici anumite constante, o anumită structurare. Stilul reflectă condițiile structurării, mai precis dificultățile ei, de fiecare dată altele, față de care el formează elementul viu, mobil. Libertatea operei este dată de relativitatea și de imperfecția structurii, dar în același timp și de funcția compensatoare sau de adaptare a stilului. Tocmai această relativitate face din semnificație, la nivelul practicii stilului („le faire"), ca și la nivelul reperării lui, adică la nivelul analizei stilului, un act personal.

Complementaritatea stilului și a structurii fondează evident complementaritatea celor două demersuri corespunzătoare. Dar ea pune în evidență în același timp o lacună: aceea a practicii concrete sistematice a acestei complementarități. Căci, în fond, stilistica a implicat întotdeauna într-un fel structuralismul; aceasta, de asemenea, nu s-a putut lipsi de datele stilisticii, cum o dovedește însuși exemplul formaliștilor. Putem cita astfel studiul lui Șklovski, intitulat *Le lien des procédés de composition avec les procédés stylistiques généraux (Legătura dintre procedeele de compoziție și procedeele stilistice generale)*. Structuralizarea stilisticii, dacă putem spune astfel, apărea totuși unor autori ca fiind însăși condiția supraviețuirii sale: „Ea (stilistica) este obligată, pentru a nu se pierde în impresionism, să fie formală și structurală"[46]. Ceea ce nu

părea să implice vreo contradicție, căci Riffaterre, autorul citat anterior, înțelege stilul la nivelul unor structuri „care nu admit nici o substituire“ [47], adică ca pe un invariant.

Structură, solidaritatea componentelor, invariant constituie deci o primă definiție care se vrea la un înalt grad de generalitate. În realitate, această definiție este implicită, Riffaterre luînd și el ca punct de plecare opera, cu statutul său bine definit, a cărei aspirație profundă, oricît de obnubilată, este unicitatea. În acest sens s-ar putea spune că opoziția dintre Teroare și Retorică stabilită de Paulhan este atemporală, prima fiind o trăsătură constantă a operei, pe care o definește în esența sa.

Structuralizarea stilisticii ar putea, deci, părea o contradicție în termeni, pe care o regăsim în fond și în reproșul formulat de Starobinski la adresa analizelor de stil practicate de L. Spitzer : acesta „nu s-a ridicat niciodată pînă la noțiunea de structură“, studiile sale oprindu-se la „aspectele subiective ale cercetării“ [48]. Chiar admițînd că obiecția aceasta este pe deplin întemeiată, rămîne de făcut distincția între obiectivitatea obiectului și stilul așa cum îl definește G.-G. Granger : ca individuare la nivelul practicii științifice obiectivizante. Ceea ce pare să țină de o neînțelegere aici este însăși noțiunea de structură, văzută, în lumina provenienței sale lingvistice, ca o „închidere“ („clôture“) perfectă, căreia i s-ar adapta o descriere obiectivă infailibilă, un sistem obiectivizant la fel de perfecționat. Dacă lucrurile ar sta astfel, gramaticalitatea ar constitui un criteriu fără rezerve valabil pentru obiectul literar în totalitatea sa, ceea ce mulți autori, printre care Bierwisch, infirmă : „Dacă închiderea sistemelor lingvistice permite să se admită validitatea judecăților asupra gramaticalității frazelor limbii sale, nu pare să se întîmplă la fel în cazul poeticii“ [49].

Deși Riffaterre vizează structura, el este de părere că simpla descriere a textului este ineficace, căci ea nu poate duce decît la o gramatică, adică la nediferențierea aspectului stilistic. Cele constatate anterior referitoare la text se verifică și în acest caz, autorul avînd

intuiția, deși mai curînd confuză, a valorii neutre a acestei noțiuni : „trebuie să vedem textul ca pe o operă de artă și nu numai ca pe o secvență verbală“ [50]. Descrierea lingvistică a textului nu trebuie deci confundată cu descrierea structurii ținînd de natura estetică a operei și de specificitatea stilului. Și aceasta pentru că stilul, „structură formală accesibilă lingvistului“ [51] nu se confundă cu faptele de limbă. Autorul emite ipoteza unor constante între ele, care fac posibilă structura la nivelul stilului, dar fără să precizeze natura lor. Contradicția stilului, așa cum apare la Riffaterre, se poate exprima astfel : stilul devine perceptibil prin limbaj, dar scapă analizei limbajului cu mijloacele cunoscute. El este de natură lingvistică, dar simpla analiză a limbajului este incapabilă să-l definească, deși stilistica este „partea lingvisticii care studiază percepția mesajului“ [52]. Această insuficiență se manifestă și în maniera de a trata stilul ca pe un „adaos“ la „comunicarea minimală“, manieră a cărei stîngăcie nu-i scapă nici autorului însuși.

Stilul este mai precis o punere în relief, o subliniere, o „emfază“, care are rolul de a compensa pierderile în afectivitate prin trecerea de la comunicarea orală la cea scrisă. Ceea ce coincide în fond cu inversarea, avînd, în aparență, rol de butadă, a unei afirmații a lui Valéry de către Eluard : „POEZIA este încercarea de a reprezenta sau de a restitui prin strigăte, lacrimi, mîngîieri, săruturi, suspine sau prin obiecte, aceste lucruri sau acest lucru pe care încearcă în mod obscur să-l exprime limbajul articulat, prin aparența de viață pe care el o are sau de intenție presupusă“ [53]. Dar, așa cum ni-l prezintă Riffaterre, el se definește și ca o specializare a discursului cu valoare restrictivă, limitînd libertatea de percepție în timpul descifrării mesajului. Este vorba aici de orientarea către destinatar și, mai precis, de ușurarea contactului acestuia cu mesajul, calitate a stilului pe care G.-G. Granger n-o recunoaște. Deși această operație, esențială, de subliniere, de scoatere în evidență, se referă la „punerea în cod“ („encodage“), Riffaterre limitează stilul la percepție : „nu există stil decît în ceea ce percepem“ [54]. Stilul este,

deci, un act ce ține de descifrare, de destinatar. Stilistica devine structurală numai eliminînd principiul tradițional al intenției, imposibilă de reperat și neputînd duce decît la impresionism. Această teorie este astfel o valorizare exclusivă a unuia dintre cei doi poli ai comunicării stabiliți de Jakobson. Cu emițătorul se resping, de fapt, aspecte perimate ale criticii tradiționale: autorul, critica variantelor (recunoscută în acest caz ca singurul aspect al genezei), explicația psihologică. Dorința de înnoire este valabilă în sine, dar ceea ce scapă autorului este imposibilitatea de a disocia cu mijloace și efecte practice cei doi autori ai actului comunicării: emițătorul și destinatarul. Ceea ce apare clar în afirmația privitoare la motivația semnului: „valoarea se definește prin eficacitatea dată percepției mesajului și nu prin eficacitatea unei „înregistrări"; ea rezultă din raportarea semnului la efectul său psihologic, nu din raportarea semnului la motivația sa psihologică" [55]. Or, de la efect psihologic la motivație psihologică distanța este, dacă nu infimă, practic aproape imposibil de stabilit. Situarea stilului la nivelul faptelor, al operei constituite înseamnă aici absolutizarea structurii, în dezacord cu relativitatea criteriului efectului și cu fluctuațiile implicite percepției, reflectate și de noțiunile de „lecteur moyen", „archilecteur".

Dar teoria comunicării, și în consecință funcția specială de comunicare a operei trebuie revăzute în lumina unor noi accepții date noțiunilor de autor, cititor și a conținutului modern al psihologiei. Astfel, cititorul nu este o entitate perfect distinctă sau un simplu coeficient, ci o realitate vie a operei, cum o mărturisesc unii scriitori teoreticieni ei înșiși ai expresiei poetice. După cum nici autorul nu este un bloc monolitic ce-și strivește opera, ci i se incorporează: „... cititorul *intervine* în crearea poemului începînd cu momentul însuși al conceperii sale, acționînd în mod impalpabil dar convingător din chiar interiorul poetului, de vreme ce acesta trebuie să-și organizeze ceea ce vrea să spună ținînd seama de el (...). Cititorul colaborează la opera literară *nu pentru că o citește, ci pentru că o va citi*" [56]. Dacă opera este o căutare a eului, la baza căreia unii

autori recenți situează ca principiu al invenției dorința, se poate vorbi de o structură în devenire, care-și inventează autorul, acesta fiind în primul rînd și primul său cititor, la fel de curios de rezultatul căutării sale ca și cititorul obișnuit. Într-un cuvînt, contactul dintre autor și cititor fiind mediatizat, ei reprezintă unul pentru celălalt nu realități concrete, ci virtualități. Stilul nu poate fi izolat de specificitatea acestei interrelații care marchează semnificația globală a operei. El intervine în însăși schema acestei semnificații : o subiectivitate care se obiectivează și stabilește o comunicare obiectivă făcînd apel la subiectivitate, adică creînd ceea ce Carlos Bousoño numește „asentiment", reamintindu-ne de cititorul „frate", „complice" al lui Baudelaire.

Că demersul stilistic privește esența operei literare și, deci, imanența cea mai strictă, este evident. Dificultățile acestei științe nu trebuie să ducă la negarea ei, cum o spune pe bună dreptate și D. Delas. Pe de altă parte, o știință, ne spune R. Passeron, se definește prin studiile care se scriu în numele ei. Stilistica, în care putem întrevedea — datorită mijloacelor de care dispune în prezent — ca și Dámaso Alonso, o „cale către constituirea unei adevărate științe a literaturii" [57], își așteaptă operele de rezistență.

NOTE

1. Gérald Antoine, *Stylistique des formes et stylistique des thèmes ou le stylisticien face à l'ancienne et à la nouvelle critique* în *Les chemins actuels de la critique*, Paris, U.G.E., 1968, p. 172.
2. Michel Arrivé, *Postulats pour la description linguistique des textes littéraires* în „Langue française", nr. 3, Paris, Larousse, 1969, p. 4.
3. Gérard Genette, *Figures*, I, Paris, Seuil, 1966, p. 149.
4. Pierre Guiraud și P. Kuentz, *La stylistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 73—74.
5. Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, U.I.T. Press, 1966.
6. Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 1971, p. 26.
7. *Ibidem.*

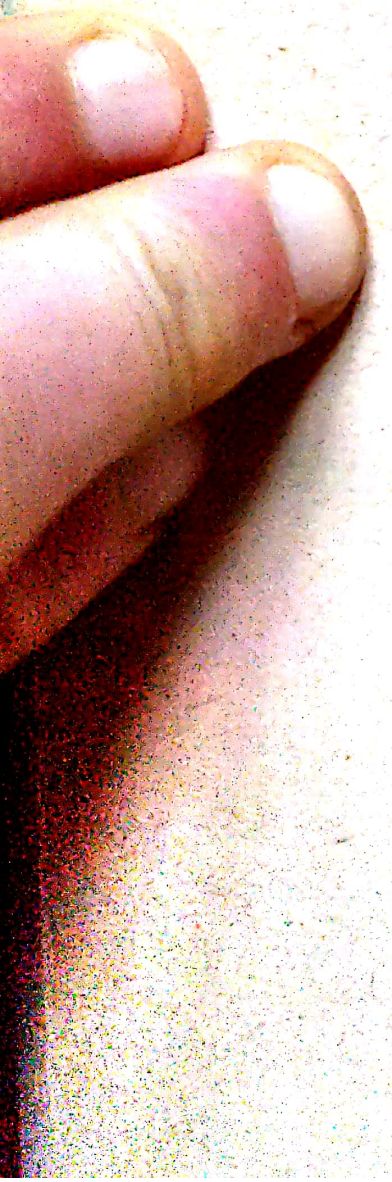
Scanned with OKEN Scanner

8. Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadelin Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 11.
9. Gérard Genette, *Figures*, II, Paris, Seuil, 1969, p. 47.
10. Charles E. Osgood în *Style in Language*, p. 293.
11. Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 24.
12. În P. Guiraud, op. cit., p. 10.
13. R. Passeron, în *Recherches poïétiques*, Paris, Klincksieck, T.I., 1975, T. II, 1976.
14. G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Colin, 1968, p. 122.
15. G. Genette, *Figures*, II, p. 47.
16. *Ibidem*, p. 47.
17. *Ibidem*, p. 48.
18. *Ibidem*, p. 171.
19. *Ibidem*, p. 171.
20. *Ibidem*, p. 169.
21. În *Recherches poïétiques*, T. I., p. 148.
22. G. Genette, *Figures*, II, p. 171.
23. *Ibidem*, p. 174.
24. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 13.
25. și
26. Tzvetan Todorov în *Recherches poïétiques*, T. I., p. 149.
27. Noam Chomsky, *Trois entretiens et trois études sur la linguistique et sur la poétique*, Paris, Seghers/Laffont, 1972, p. 158.
28. *Ibidem*, p. 32.
29. *Ibidem*, p. 11.
30. G. Genette, *Figures*, II, p. 124.
31. *Ibidem*, p. 125.
32. Daniel Delas, Prefață la M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 15.
33. G. Genette, *Figures*, II, p. 127.
34. *Ibidem*, p. 140.
35. G. Genette în P. Guiraud ș.a., *La stylistique*, p. 75.
36. J. Sumpf, *Introduction à la stylistique du français*, Paris, Larousse, 1971, p. 156.
37. *Ibidem*, p. 155.
38. G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, p. 8.
39. *Ibidem*, p. 10.
40. *Ibidem*, p. 10.
41. *Ibidem*, p. 11.
42. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, citat de Raymond Jean în *Lectures du désir*, Paris, Seuil, 1977, p. 17.
43. J. Sumpf, *Introduction à la stylistique du français*, p. 184.
44. G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, p. 7.
45. *Ibidem*.
46. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 112.
47. *Ibidem*, p. 124.
48. D. Delas, Prefața citată, p. 6.
49. P. Guiraud ș.a., *La stylistique*, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

50. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 31.
51. *Ibidem*, p. 114.
52. *Ibidem*, p. 137.
53. Cf. Raymond Jean, *Lecctures du dèsir*, p. 15.
54. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 134.
55. *Ibidem*, p. 123.
56. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Buc., Univers, 1975, p. 31.
57. Dámaso Alonso, *Poezia spaniolă*, Buc., Univers, 1977, p. 329.

ADELA HAGIU



Scanned with OKEN Scanner

JEAN ROUSSET ȘI EVOLUȚIA FORMELOR LITERARE

„Obiectul științei literare nu este literatura ci literaritatea". Formula lui Jakobson relevă necesitatea obiectivării fenomenului literar, la nivelul investigării. Opera literară e concepută ca o formă dinamică, ca un raport între elementele constitutive, ca un ansamblu de funcții.[1] Vechii opoziții formă-conținut i se substituie o concepție unitară despre fenomenul literar ; materialul lingvistic nu mai este opus conținutului de idei, el formează, structurează acest conținut de idei. Opera literară este analizată ca o unitate a cărei elemente constitutive nu sînt legate printr-un semn de egalitate sau adițiune ci de dinamica de corelare și integrare pe care o reprezintă funcția lor în sistem ; forma și funcția sînt cele două fețe ale semnului literar. Evoluția literară este concepută ca o evoluție a formelor, ca o schimbare de raport între termenii sistemului, ca o schimbare de funcții[2]. Analiza evoluției literare este absolut necesară, nici o formă neputînd fi înțeleasă atunci cînd este privită izolat[3]. Această metamorfoză a noțiunii de unitate oferă deschidere unui sistem aparent închis. Ideea „vieții formelor" dominată în istoria artelor — așa cum este ea concepută în secolul nostru — fusese impusă de Wölfflin al cărui aport formaliștii ruși nu-l ignorau[4]. Principiul operei ca unitate este fundamental[5], dar diferit înțeles în timp datorită succesiunii modurilor de reprezentare[6]. Wölfflin demonstrase că noțiunea de unitate are în arta clasică o altă semnificație decît în baroc. În timp ce arta clasică se manifestă printr-un simț deosebit pentru bidimensional,

linia oferind deplină precizie și claritate imaginii artistice, barocul tinde să se elibereze de suprafața plană în favoarea perspectivei în scopul creerii impresiei unei întinderi nesfîrșite ceea ce provoacă un „echilibru în suspensie". Pentru Wölfflin deci, iarăși selecția unor forme în defavoarea altora — dictată de dispoziția spirituală a fiecărei epoci — este o manifestare esențială a semnificației operei artistice. Focillon și-a însușit acest principiu și l-a aprofundat subliniind în mod deosebit materialitatea formei. Malraux vede și el problema artei în termeni de metamorfoză. Dar dacă arta este, și pentru el, domeniul privilegiat al vieții formelor, artistul este ființa privilegiată ce le creează [7]; astfel Malraux departe de a fi — ca Wölfflin — indiferent la geneza operei de artă vede în ea un exercițiu în care creatorul se descifrează. Formaliștii ruși considerau posibilă definirea unui element constitutiv al operei artistice în raport cu celelalte elemente prin funcția deținută în sistem. Malraux vede opoziția între formele artistice ale unor epoci diferite ca o opoziție pertinentă pentru stabilirea caracteristicilor lor estetice [8].

În afara multiplelor ecouri metodologice pe care le-a suscitat, Wölfflin a avut meritul de a fi revalorizat conceptul de baroc. El este unul dintre primii care l-au reabilitat, dar a și provocat inflația sa, deoarece a văzut în baroc un tip etern, un „eon". George Călinescu va defini și el barocul ca un tip universal alături de romantism și clasicism [9]. Dificultatea de a prezenta barocul ca o categorie pur tipologică, supra-istorică a fost riguros analizată de A. Marino. Interesul acesta viu pentru baroc nu este întîmplător. Gîndirea modernă a încercat să se autodescifreze în baroc. Un profund sentiment de înrudire a jucat un rol considerabil în atracția manifestată pentru baroc [10]. În Spania, generația de la 1898 a voit să se recunoască în Gongora, Lope de Vega, Quevedo ; în Germania, expresionismul pare a se regăsi în Gryphius, Angelus Silesius, T. S. Eliot vede poezia contemporană capabilă de a exprima o sensibilitate rafinată [11], asemeni celei exprimate de poeții „metafizici". În Franța, P. Emmanuel, Eluard și revista „Cahiers du Sud" au contribuit la o reconsiderare a poeziei baroce.

Scanned with OKEN Scanner

Barocul, în vechea sa accepție peiorativă de încarnare a dezordinii, era o enigmă pentru gîndirea structurantă a secolului XX. Conceput fie ca o formă decadentă a artei renașterii fie ca un precursor al clasicismului, barocul devine treptat un instrument nou de explorare și sondare al secolului XVII. M. Raymond a fost unul din primii cercetători ce au orientat studiile privind barocul literar spre analiza stilului și a structurilor discursului, mai puțin studiate decît temele. După el, elevul său J.Rousset dezvoltă și precizează conceptul de baroc. El situează barocul francez în secolul al XVII-lea fără a-i neglija precursorii din secolul XVI. În această mare mișcare cosmopolită, barocul francez a avut un rol pasiv, dominat de barocul italian mai curînd decît de cel spaniol, după cum susținuse în mod eronat Fr. Strich. Fără a impune delimitări rigide, Rousset distinge barocul de clasicism și romantism ca tot atîtea etape diferite în viața formelor literare; „oricît de apt ar fi barocul să formeze o categorie permanentă a spiritului - afirmă criticul - el este totuși localizabil în timp și spațiu". (*La littérature de l'âge baroque en France*, p. 253). Structurile creației baroce sînt mascate sau deformate de elemente decorative, funcția acestora este arhitecturală, „ele dau ansamblului unitate și mișcare, fac corp comun cu el" (*L'Intérieur et l'extérieur*, p. 249). Creația barocă — demonstrează J. Rousset — este o „creație unică și semnificantă" (*L'Intérieur et l'extérieur*, p. 250). Kibedi-Varga și G. Genette au înțeles universul baroc în același mod: un univers dinamic structurat. „A împărți pentru a uni — spunea Genette — este formula ordinei baroce. Nu este aceasta însăși formula limbajului?" (*Figures*, I, 1966, p. 38). În acest sens a fost rezolvată falsa enigmă barocă. J. Rousset sintetizează, prin demersul său de descifrare a barocului și integrare a sa în universul structurant al gîndirii contemporane, o preocupare majoră a cîtorva generații de critici și scriitori.

Cunoașterea în artă, în literatură, este pentru J. Rousset înainte de toate percepția. Astfel, la originea primei sale cărți, eseul despre baroc *La littérature de l'âge baroque en France*, se află „un fel de emoție ful-

Scanned with OKEN Scanner

gerătoare în fața feeriei decorative și pline de mișcare a „Zwinger"-ului din Dresda și a minunatului ansamblu de fațade și cupole ce dominau marele cot al Elbei" (p. 7). Această percepție a obiectului estetic nu este decît o primă etapă genetică urmată de obiectivare prin reintroducerea distanței față de obiectul estetic printr-o tentativă de organizare tematică. Similitudinea demersului cu cel preconizat de Hartmann în *Estetica* sa este frapantă. Ceea ce deosebește percepția estetică de percepție normală este, după Hartmann, faptul că în cea din urmă procesul de cunoaștere se epuizează teleologic în termenul său final, forma interioară. Dimpotrivă, în percepția estetică momentul sensibil nu dispare [12]: forma și semnificația coexistă.

Tematismul care constituie punctul de plecare al analizei literaturii baroce întreprinsă de Rousset este, asemeni tematismului lui Poulet, o mărturie obiectivă a existenței unui itinerariu. Itinerariu ce regăsește unitatea esențială a unei manifestări definite printr-o mare varietate tematică în mitul „omul multiform într-o lume în metamorfoză": Proteu și Circe. Multiplele metamorfoze ale universului baroc, diferitele forme de dedublare, lumea răsturnată, inconstanța și fuga nu sînt decît aspecte particulare ale acestui mit. Estetic ele sînt justificate ca rezultat al „necesității de a multiplica punctele de vedere în fața insesizabilului." (op. cit, p. 190). Antologia sa de poezie barocă — concepută ca un complement al eseului despre baroc „asemeni unui album de ilustrații" — organizează universul tematic în cupluri duale: inconstanță — permanență, multiplu — unitar, a părea — a fi. Opera literară, asemeni operei de artă în general, este o formă „multiplu eșalonată" (cf. N. Hartmann, p. 247); aceste teme, forme interioare, se traduc variat la nivelul formei exterioare [13]. În timp ce poeții „inconstanței negre" fac apel la imagini biblice pentru a o exprima, cei ai „inconstanței albe" apelează la păsări, nori, curcubee și alte imagini ale iluzoriului. Apa în mișcare și oglinda traduc opoziția dintre multiplu și unitar; iar opoziția „a părea — a fi" este perceptibilă în special la nivelul personajelor. Această tematică a instabilității și aparenței corespun-

Scanned with OKEN Scanner

de unei cosmogonii a mișcării al cărei inspirator este Montaigne. Tradiții diverse — stoică, platonică, biblică — se regăsesc în acest leit-motiv al instabilității umane. Explicarea prin filosofia epocii nu este însă suficientă motivării tematicii. O explicație sociologică se impunea. Rousset neglijează din păcate acest lucru. G. Genette va vedea semnificația acestui „vertige intelectual" în „descoperirea celuilalt sub toate formele" [14]. Această viziune a lumii se reflectă și într-o psihologie a instabilității. J. Rousset prezintă personajele literaturii baroce într-o continuă căutare a propriei identități. La acest nivel de analiză, invariantul îl constituie „l'inconstant", le „coeur masqué", iluzia dedublării fiind deghizarea prin excelență. Dedublarea apare și sub forma tehnicii dramatice a teatrului în teatru. Toate acestea îi apar criticului ca semne distinctive ale unei pasiuni manifeste a epocii pentru teatru, această pasiune ajungînd să constituie un indice de apartenență la universul baroc. Similitudini profunde — la baza cărora se află principiul baroc al corespondenței artelor — sînt relevate între operele plastice și literatură, dovezi ale existenței în Franța, la acea epocă, a unor elemente ce constituiau o estetică barocă. Prezența unor forme comune cu evul mediu nu se explică printr-o supravețuire a acestor forme ci prin dobîndirea unor semnificații noi. Rousset se arată interesat mai puțin de reluarea acestor forme cît de transformarea lor; el este deci interesat de „poïein" și de semnificația sa [15]. De pildă, tema morții este sesizată de Rousset ca o formă comună Evului Mediu, Renașterii și Barocului. Semn al unei pașnice și florale treceri spre o altă lume, „l'une des formes alternées de l'existence universelle" (*L'Intérieur et l'extérieur*, p. 20—21) în poezia ronsardiană, ea devine lugubră — ca și în Evul Mediu — dar îndeosebi spectaculară, notă proprie barocului. Tema aceasta este exprimată prin metafore multiple, succesiv dezvoltate, ce trădează un refuz al linearului, al alegerii în vederea simplificării. Motivul apei, formă comună Barocului și Romantismului, nu este un indiciu al romantismului secolului XVII. În timp ce pentru romantici motivul apei este visare, suspendare a oricărei

Scanned with OKEN Scanner

activități discursive, semn al fuziunii ființei cu universul, pentru secolul XVII el este o ocazie de a medita asupra instabilității vieții, este, deci, ca și fîntîna barocă, formă în mișcare ce semnifică instabilitatea asemeni multor altor forme, de exemplu spirala definită ca „o curbă ce se populează de la sine", formă grafică ce corespunde perfect „dialecticii eroului cornelian" [16]. Analiza funcțiilor personajelor — alternanța ⊙/♂ —[17] și cea a distanței existente între personaje în desfășurarea subiectului impun această concluzie anticipată de titlu: „*Polyeucte ou la boucle et la vrille (Forme et signification* Paris, Corti, 1962, p. 7—16). Buclă deoarece cuplurile — ca și în pastorală — se urmăresc și se evită într-un du-te-vino simetric de ieșiri și intrări în scenă și mișcare în spirală, pentru că personajele corneliene tind să se înalțe prin autodepășire, tind spre imaginea măreață pe care și-o construiesc singure. *A părea* se identifică, printr-o ostentație tipic barocă, cu *a fi*. Interesant este faptul că se detașează din text „elementele paraverbale", că mișcarea personajelor în scenă devine semnificativă și este concretizată în ceea ce Brecht numea „un gest fundamental" [18]. Acest gest este combinat cu însăși evoluția psihologică a personajului cornelian, afirmarea sa ca ființă liberă și suverană într-o solitudine egocentrică a cărei dialectică a fost precizată de Doubrovsky ca o dialectică a stăpînirii de sine. Rousset reușește astfel să materializeze o formă literară în linia spiralei, fapt care, departe de a fi gratuit, este dovada unei apropieri esențiale între literatură și artele plastice, este materializarea unei esențe. Astfel senzația este reintrodusă, este inseparabilă obiectului artistic. Ca și pentru colegul său genevez J. Starobinski, opera literară, formă în evoluție, poate fi înscrisă într-o „traiectorie critică". Demersul critic: concret — abstract — concret este însăși imaginea cercului hermeneutic. Același demers se întîlnește și în analiza discursului flaubertian unde „dubletele narative — ceea ce G. Genette numește „récit itératif" — descriu o spirală descendentă. Cele două spirale sînt o materializare la nivelul percepției vizuale a distincției pe care Rousset o sesizează între Corneille și Flaubert. În timp

Scanned with OKEN Scanner

ce la Corneille situațiile și personajele se autodepășesc, la Flaubert ele se degradează. Este vorba de o atitudine specifică omului baroc care, derutat, pierdut în univers, evadează din cotidian într-o suprarealitate exaltantă, ce se regăsește și în pictura barocă. Spirala, planul oval și elipsa sînt în universul baroc imaginea unei deschideri a interiorului spre exterior, a unei dorințe manifeste de „a părea", în defavoarea lui „a fi". Această dialectică a formei interioare și a formei exterioare manifestată prin accentuarea ornamentului în arhitectură în defavoarea ansamblului, prin răsturnarea în poezie a raportului substantiv-epitet, are drept consecință apariția unui semnificat obscur. Interiorul negat în favoarea exteriorului — atitudine, am văzut, considerată ca specifică eroului cornelian — se regăsește nu numai în gustul pentru fațadă în arhitectură, dar și în morala epocii. Aceasta este și conotația inclusă în titlul celei de-a doua lucrări a lui J. Rousset despre baroc: *L'intérieur et l'extérieur*. Criticul observă că prioritatea acordată formei exterioare coincide cu un interes particular pentru universul vizibil, dar poezia introspectivă a lui La Ceppède și Claude Hopil „nu recurge la lumea exterioară decît pentru a o aboli în sine și a-i substitui fapte pure de conștiință". (op. cit. p. 8). Bazată pe vechea analogie a macrocosmosului și microcosmosului, funcția poetică apare ca funcție narcisistică prin excelență. Imaginea lui Narcis reflectîndu-se în ape are drept complement imaginea lucrurilor reflectate în oglinda conștiinței prin mijlocirea privirii. Ochiul este punctul de contact între interior și exterior. În măsura în care limbajul anulează distanța între semn și obiectul reprezentat, spiritul trebuie să mențină un raport de vizibilitate între unul și celălalt, să perceapă în semn imaginea obiectului reprezentat. Acest raport figurativ, de motivare, corespunde unei civilizații a reprezentării, a spectacolului și a artelor plastice. Această civilizație a vizualului a adus în prim plan distorsiunile și ambiguitățile ce se creează din confruntarea între *a vedea* și *a fi*, între aparență și existență. Într-un studiu sintetic, închinat barocului, Dubois ajunge și el la concluzia că: „Totul este situat sub semnul ochiu-

Scanned with OKEN Scanner

lui" (Dubois, *Le Baroque*, Paris, Larousse, 1972, p. 51). Cercetarea ontologică a epocii este dominată de ochi, ochiul este cel care receptează spectacolul, ochiul este cel care indică prezența celuilalt, semn al alienării. Nu în mod întîmplător cercetarea sa găsea și aici puncte de contact cu cea a lui J. Starobinski care în *L'Oeil vivant* [19] definea motivul privirii, în teatrul cornelian, în raport cu cel al epatării, al ostentației, în timp ce în teatrul racinian privirea era analizată ca o formă de comunicare ce suplinește gestul. Am văzut că această percepție vizibilă este o constantă a demersului critic al lui Jean Rousset, critica sa adaptîndu-se astfel perfect obiectului investigat : barocul.

Semnificația pe care Jean Rousset o dă poeziei baroce depășește și aprofundează pe cea propusă de Kibédi-Varga care demonstra că poeții baroci erau la fel de lipsiți de „sentimentul naturii" ca și clasicii, natura se compunea pentru ei din „obiecte oglindă"; obiecte cu valoare simbolică în care omul regăsea „ordinea divină [20]". Criticul genevez recunoaște paradoxul acestei poezii mistice — de a exprima prin imagini ceea ce este fără imagine — dar explicația sa, departe de a fi religioasă, este psihologică și implicit sociologică, fiind vorba de definirea unei psihologii colective. Omul baroc își definește eul dispersat prin identificare. O tentativă similară este sesizată și în poezia de inspirație marinistă unde „spiritul metaforic" excesiv deturnează atenția de la obiectul reprezentat la discursul însuși. Realitatea lingvistică dobîndește astfel mai multă consistență decît realitatea referențială. „O asemenea concepție despre limbaj face din poem — spune Rousset — o creație capabilă să afirme în fața realității propria-i existență" *(L'intérieur et l'extérieur*, p. 113—114). Acest triumf al exteriorului, această formă a formei departe de a se rupe de creator, exprimă „eul profund" al autorului. Dialectica esențială interior-exterior nu este neglijată nici o clipă. Analizei sincronice a formelor specifice poeziei baroce, obținută prin punerea în paralel a unor texte aparținînd unor autori diferiți, îi succede analiza unui singur text — *Psyché* — al lui La Fontaine, de fapt „amestec de

Scanned with OKEN Scanner

forme și ritmuri" ale căror semnificații converg spre un punct central, care este „ilustrarea artificiului": dispută deci în jurul problemei artei barocului [21].

Ca și Malraux, Rousset este convins că trăsăturile unei structuri literare se pot detașa în mod pertinent nu atît prin analiza sincronică cît prin cea diacronică. Don Juan este studiat ca o temă ce a „variat" de la baroc la romantism în limitele a trei invarianți stabiliți la nivelul analizei personajelor: inconstantul, grupul feminin și moartea. Semnificațiile acestor invarianți sînt însă diferite în timp. Această schimbare de semnificație nu este considerată nici întîmplătoare, nici inexplicabilă, Jean Rousset avînd evident conștiința unui determinism literar. Texte diferite din epoci diferite sînt aduse în discuție; analiza sincronică interferă cu cea diacronică. Grupul feminin este modificat la diferiți autori, fiind în general sacrificat la romantici de o femeie unică și predestinată, care uzurpă „funcția tatălui, ca fiind aceea ce hotărăște destinul eroului". Don Juan-ul baroc este omul ostentației și al simulării; Don Juan-ul romantic este dimpotrivă un alter ego „dureros și angelic" (op. cit., p. 149) al autorului. În timp ce autorul romantic sedus de „iluzia referențială" se identifică cu personajul, autorul baroc concepe textul artistic ca un joc [22] în care masca are prioritate. Masca, scena, decorul, punerea în scenă constituie dealtfel în lumea barocă un tot organizat pentru a împiedica spectacolul să reflecteze, este un adevărat „sistem halucinatoriu" (op. cit., p. 170), îndeosebi în cazul baletului de curte. Spațiul scenic este privit ca un loc interzis. Și aici reducerea la mit este definitorie. Scena este „insula vrăjită" unde totul se reduce la o alegorie a vieții umane. Arătînd că Rousseau [23] — în anticiparea unei atitudini tipice secolului XX ai cărei ilustri reprezentanți au fost: Gropius, Piscator, Artaud și Brecht — va fi primul ce va sesiza specificul acestui spațiu scenic, Jean Rousset demonstrează de fapt că nu numai formele și semnificațiile se modifică, dar și modul de a le recepta, ca și interesul pe care-l pot trezi. Narcisismul este o atitudine generală în fața literaturii [24]. Metamorfozele acestui mit sînt citite de Rousset ca o

istorie posibilă „a raporturilor imaginației cu realitatea" (op. cit., p. 198). Mitul lui Narcis este prezent în toate timpurile la scriitorii ce au meditat asupra condiției literaturii. Autorul poate fi privit așa cum s-a inventat el, prin intermediul operei pe care a creat-o, și nu în afara ei. În analiza diferențiată a vieții psihologice și a operei, nu principiul oglindirii fidele va fi cel ce se va impune, ci principiul metamorfozei sale reușite. Opera este revelatoare nu numai prin asemănarea sa cu experiența interioară a scriitorului, ci, mai ales, datorită diferenței pe care o presupune și o instituie. Această diferență va fi materializată de J. Kristeva în conceptul de genotext definit ca „zona în care subiectul se eclipsează, se distruge sau invers, se adună, produce, pentru a putea — la un moment dat — să ofere comunicării un produs finit; un enunț având un sens" *(Essais de sémiotique poetique*, Paris, Larousse, 1972, p. 216). Sensibilitatea creatorului este o „sensibilitate secundă, de natură reflexivă" *(Forme et signification*, 1962, p. IV), diferită de sensibilitatea practică, deoarece ea presupune o concentrare corespunzătoare unității operei, o conștiință structurantă. Creația nu este o simplă trecere „de la interior la exterior", de la subiect la obiect, ci un demers întotdeauna interior, „căci compunerea unei opere presupune organizarea și descoperirea eului interior al artistului; în artă — spunea Rousset — gîndirea nu se separă de execuție, viziunea este trăită în formă" (op. cit., p. X).

Experienței unice a creatorului — neglijată însă în analizele propriu-zise din *Forme et signification* — îi corespunde experiența singulară a celui care receptează opera artistică. Contactul cu creația artistică presupune intrarea într-un nou univers, o trecere de la ceea ce este lipsit de semnificații „la coerența semnificațiilor, de la inform la formă, de la vid la plin, de la absență la prezență" (op. cit., p. III). Cititorul „mimetic" trebuie să parcurgă opera „în toate sensurile" pentru a putea sesiza constantele formale, legăturile ce trădează un anume univers mintal. Așa însă cum gîndirea nu se poate dispensa de cuvînt — acesta pare a fi raționamentul său implicit — instrumentul critic nu poate fi

Scanned with OKEN Scanner

preexistent analizei ci se modelează în funcție de structurile ce au prioritate în operă. Criticul trebuie să sesizeze acordul dintre „structurile imaginației" și „structurile formale" și să studieze rețeaua simultană de relații reciproce. Deși Rousset nu acceptă preexistența instrumentului critic, el arată că există două coordonate esențiale în construcția oricărei opere literare — spațiul și timpul — și-și manifestă preferința pentru o percepție sensibilă a obiectului estetic.[25].

Această profesiune de credință, exprimată de Rousset în prefața lucrării sale *Forme et signification*, consideră că rolul criticului este de a distinge un maximum de semnificații ale formelor operei literare. Ele nu pot fi epuizate deoarece evoluția formelor literare corespunde — am văzut — unei evoluții a modului de a le recepta. Demersul critic al lui Rousset nu se vrea definitiv, ci implică o revenire, o aprofundare a analizei acelorași structuri. Problemele artei hiperelaborate a barocului, studiate în *La littérature de l'âge baroque en France*, sînt reluate în *l'Intérieur et l'extérieur* și o parte din structurile narative din *Forme et signification* sînt rediscutate în *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973.

Nici o prezență nu este pentru J. Rousset nesemnificativă într-o operă literară, cu atît mai mult un element recurent, fie el pronumele „je" sau un element de decor. Fereastra în *Madame Bovary* și avatarurile ei, geamul trăsurii, loja la teatru, „ferestre ale plictisului și reveriei" trădează însuși ritmul vieții psihologice a eroinei: deschiderea personajului către o lume a ficțiunii, expansiune în exterior, elan urmat însă imediat de cădere, limitare la un spațiu închis, la inerție și imobilitate. Cadrul ferestrei este pentru Rousset detaliu plastic ce indică o relație între sens și formă și poate reprezenta grafic atît viața stilului flaubertian definit de J. P. Richard ca „progresie către formă și coborîre din nou către inform". (*Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 215) cît și sentimentul duratei la Flaubert, așa cum l-a definit Poulet ca „iluzie și uzură" (*Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, p. 359).

Arta este pentru J. Rousset un sistem pur unde totul are sens, unde, cum spunea și R. Barthes, „nu există niciodată o unitate pierdută oricît de lung, de gros sau de subțire ar fi firul care o leagă de unul din nivelele istoriei". (*Introduction à l'analyse structurale des récits* în „Communications", 8, 1966, p. 7).

Căutarea de corespondențe sugestive în universul formelor plastice se regăsește în analiza pe care o face operei lui Proust ca și în cea a teatrului lui Claudel. M. Butor — ținînd seama de o sugestie a autorului însuși — clasifica momentele magice ale operei proustiene în „impresii" și „reminiscențe". Impresiile legate de universul vizual — copacii, clopotnițele, jocul de lumini pe o piatră etc. — și reminiscențele suscitate de gust, pipăit, auz definesc universul senzațiilor în *A la recherche du temps perdu* și constituie în același timp modalitățile de reflectare critică ale lui Proust asupra creației artistice [26]. Catedrala, unul din „obiectele metaforă", reminiscență ce sugerează „tenebroasa și profunda" unitate a operei proustiene, este pentru Rousset imaginea cheie ce îi permite descifrarea acestei structuri savante și subtile. Analiza primului capitol al primului volum și a celui final din ultimul volum, simetria motivelor și situațiilor îi sugerează imaginea cercului. Două momente constituie pivotul acestor capitole: cel al timpului trăit, forța centrifugă generatoare a unui eu discontinuu și momentul regăsirii eului în atemporal. Funcția acestei structuri simetrice este de a degaja dialectica temporalului și a atemporalului caracteristică întregii opere. Nu reflecția privitoare la analiza timpului la Proust este nouă, ci modul de a o demonstra prin această aducere în actualitatea criticii literare a unei probleme de retorică neglijată timp îndelungat: analiza începutului și finalului romanului, structuri simetrice și interdependente. „Acest roman — observă Rousset — este conceput în așa fel încît sfîrșitul său dă naștere începutului". (op. cit., p. 144). Discursul proustian este prin excelență un discurs simbolic. Trecerea de la temporal la atemporal este o trecere de la exterior la interior, de la dispersiune la concentrare — ea semnifică însuși actul creației. Rousset relevă o problemă esențială

Scanned with OKEN Scanner

pentru Proust — cea a incompatibilității planului existenței cu cel al creației. În *Contre Sainte-Beuve*, după cum se știe, principalul său cap de acuzare împotriva metodei lui Sainte-Beuve este de a fi văzut literatura „supusă categoriei timpului". [27]

Atemporalitatea, aspect fundamental al esteticii proustiene, este fondul teoretic al analizei funcției personajelor. Swann, înlocuit și continuat de Charlus, este de fapt un personaj cu dublă reprezentare în roman, formînd unul din elementele constante ale operei; dispariția sa coincide cu momentul în care Marcel își regăsește propriul adevăr; salvarea prin artă. Acestui cuplu, imagine a dispersiunii, a artistului ratat îi este opus cuplul Vinteuil-Elstir, imaginea artistului realizat. Cărțile preferate ale personajelor, departe de a fi alese întîmplător — demonstrează Rousset — iluminează indirect personajul. Charlus, admirator și bun cunoscător al romanului balzacian, comite păcatul estetic în care cade și Balzac însuși — după părerea lui Proust — acela de a fi uitat diferența între artă și viață, de a trece de la operă la obiect, ca și cum ele ar fi interșanjabile, deci omogene" (op. cit., p. 152). Swann, interesat de Saint-Simon, își face din relațiile sociale „o bucurie estetică", ceea ce îl condamnă să rămînă un artist dilettant, să nu se poată detașa de cotidian. *François le Champi* și scrisorile doamnei de Sévigné introduc în roman tema singurei iubiri care nu e iluzorie, „singura care asigură o comunicare reală între parteneri" (op. cit., p. 158) aceea a lui Marcel pentru mama și bunica sa, de fapt „un singur personaj în două persoane". Rousset sesizează și aici exact rolul a ceea ce poetica va numi intertextualitate, fenomen corespunzător unei vocații critice și ludice în același timp. Instrument privilegiat al „epocilor de dezagregare și renaștere culturală", intertextualitatea rămîne profund „intransitivă". Discursul se definește prin constante opoziții și jocuri de semnificații. „Forma se face în același timp savantă și narcisistică. Ea rămîne neobosită propriului său obiect, sub pretext că jocul naște totul" [28]. Rousset arată că, în mod evident, departe de a fi vorba de influența unor surse, intertextualitatea este legată de poïein și

de evoluția literară. Marcel trece ca și personajele din *O mie și una de nopți* prin metamorfoze surprinzătoare, dar simpla comparație este depășită, prin observarea diferențelor concretizate într-un nou proces de semnificare. *O mie și una de nopți* este de fapt „Șeherezada ce se menține în viață datorită povestirilor ei, se salvează povestind". La fel, deși într-un sens mai spiritual, eroul lui Proust se salvează creînd" (op. cit., p. 159). Creației atemporale i se opune dragostea temporală, a cărei funcție în roman este de a constitui un element de coeziune a structurii centrale. Juxtapunerea constantă a femeilor iubite și a fascinației exercitate de un artist reprezintă cele două forțe ce își dispută destinul eroului și corespund celor două experiențe care organizează începutul și sfîrșitul ciclului romanesc. Demonstrația critică are astfel coerența plastică a obiectului analizat, ultima sa etapă reluînd problematica propusă inițial. Ideea acordului dintre experiența critică și text este astfel demonstrată prin practică. Metoda critică corespunde esteticii lui Proust și Claudel, estetici care elimină durata și forța. „Monotonia structurală" subliniată la începutul eseului despre Claudel este punctul de contact al celor două estetici ce necesită o egală atenție pentru surprinderea ansamblului, universul artistic fiind conceput de Claudel ca și de Proust ca o simultaneitate armonioasă. Analiza investighează situațiile dramatice proprii teatrului claudelian și relevă, într-un paradox fundamental, „prezența în absență" (op. cit., p. 184), o schemă constantă, proprie scenelor de maxim interes. Acest invariant este perceput prin imaginea ecranului. Sensul metaforic pe care conceptul de structură-construcție, arhitectură — îl dobîndește la Rousset implică această credință în figură și duce la confuzia „sensului cu modelul său geometric și morfologic" (J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 29). Metoda lui Rousset a fost criticată de Derrida, pentru „ultra-structuralismul" ei, pentru acest abuz de forme spațiale, consecință a fascinației exercitate de mitul lecturii simultane ce implică reducerea timpului — coordonată ce rămîne dominantă textului literar — la o dimensiune. Rousset neglijează forța

Scanned with OKEN Scanner

ce dă naștere operei și „ascunde sensul, chiar prin actul care îl descoperă" (op. cit., p. 44). Forța dionisiacă genetică este neglijată în favoarea eidosului. „Metafizică heliocentrică", critica practicată de Rousset își trădează fundamentul fenomenologic, este o filosofie a literaturii. Demonul hermeneuticii, mitul profunzimii — faptul că structura ar trebui să fie regăsită în text ca și cum ar fi preexistentă — sînt evident consecințe ale structuralismului său impregnat de fenomenologie. Descriptivismul său structuralist nu este totuși decît o fază tranzitorie necesară dezvoltării teoriei privind actul critic. Meritul lui Rousset ni se pare a fi faptul că a știut să evite non-istorismul structuralist. Venind dinspre istoria literară către cercetarea modernă, Rousset a știut să demonstreze practic că istoria literară nu poate fi neglijată. Asemeni lui P. Zumthor [29], Rousset a semnalat mobilitatea formelor literare și transformările de care ele sînt afectate în funcție de un anume context socio-cultural.

Cu *Narcisse romancier* Rousset va încerca să găsească tocmai diferența dintre elan și structură, dintre Dionisos și Apolon, va sesiza mișcarea, accidentul și aparițiile posibile ale unei aceleiași structuri, diferit determinată istoric. Această lucrare deschide o perspectivă nouă în evoluția demersului său critic și implică o apropiere sensibilă de poetică și de lingvistică: „voi proceda — spune el în prefață — în același mod și mai mult decît un poetician" (op. cit., p. 8). Rolul principal al criticii este pentru Rousset ca și pentru Genette „un dialog între un text și o psyche" (G. Genette, *Figures*, III, Paris, Seuil, 1972, p. 3) care dispune și de instrumentul demersului poetic.

Alegerea temei i-a fost dictată criticului de existența unei forme de narațiune prioritară în romanul francez contemporan și de un interes — deja manifestat — pentru mitul lui Narcis. Cadrul este istoric, nu însă și metoda, deși cartea se vrea „o contribuție la istoria unei forme narative" (op. cit., p. 8), aceea care include naratorul printre personaje, formă estetică „subiectivă" ce se opune „obiectivității" povestirii la persoana a treia. Rousset propune o grilă care, fără a fi

Scanned with OKEN Scanner

o construcție dedusă în mod abstract, este totuși, un instrument teoretic, pentru că „tratează operele existente ca opere posibile" (op. cit., p. 15). Teoria discursului narativ la persoana întîia își propune analiza raportului dintre subiect și obiect, raport ce implică o identitate a lor în cazul limită „eu îmi povestesc istoria mea", definit ca „unitate narcisistică între un prezent și un trecut" (op. cit., p. 17). Rousset distinge trei tipuri de discurs narativ: a) discursul mixt în care textul personal este înserat într-un text impersonal și ale cărui modele posibile sînt *Odiseea*, povestirea stendhaliană și „formula Diderot"; b) discursul autobiografic în stare pură, „eul reflexiv" și c) discursul structurat pe două nivele al nuvelei încadrate, cînd un prim narator introduce un al doilea narator, care este adesea naratorul principal.

Regimul temporal și ordinea prezentării evenimentelor depind de tipul de discurs utilizat. Primului tip îi este specific perfectul simplu, celui de-al doilea trecutul privit prin perspectiva prezentului, iar în cazul celui de-al treilea tip, timpul desfășurării narațiunii și timpul povestit sînt deplasate unul față de celălalt. Perspectiva narativă, deși diferită de la un tip la celălalt, nu este niciodată cu adevărat neutră.

Discursul la persoana întîia, specific romanului secolului XVIII și romanului contemporan, este întrebuințat cu prudență în secolul XVII, datorită neîncrederii generale în veridicitatea autoportretului și a posibilității de autocunoaștere. Curentul augustinian, ce a marcat secolul clasic de la François de Sales la Malebranche, a considerat introspecția ca imposibilă, datorită metamorfozelor neîncetate prin care trece omul. Monologul — modelul formal prin excelență al oricărei reflexii despre sine — este, în special după 1650, „în serviciul acțiunii, mai curînd decît al personajului" (op. cit., p. 49). Romanul impersonal își declară superioritatea și recurge la „subterfugiul confidentului atotștiutor" (op. cit., p. 51). Mme de Lafayette îl înlocuiește în romanele sale cu persoana a treia a autorului — narator, capabil să pătrundă în intimitatea personajelor. În *La Princesse de Clèves* datorită stilului indirect,

„masa confuză a ceea ce scapă personajului tulburat, poate fi reluată și enunțată de autor" (op. cit., p. 55). Rousset observase deja, într-o primă analiză făcută romanului, „tentativa autorului de a veni exagerat în prim plan" (*Forme et signification*, p. 40) în momentele cînd eroina rămîne singură, momente a căror frecvență sporește în partea a doua a romanului. Romanul „impersonal" își reduce astfel cîmpul de investigație la un personaj; este vorba de fapt de un punct de vedere subiectiv.

Într-o analiză consacrată romanului „polilexical" [30] al secolului XVII, Fabien Sfez observa și el importanța punctului de vedere subiectiv în vastul domeniu al paraliteraturii ocupat — în secolul XVII francez — de roman și îi găsea o explicație ideologică. Rousset este interesat doar de imposibilitatea eclipsării eului, de permanența mitului lui Narcis în literatură și de evoluția sa. Discursul la persoana întîia, după o experiență marginală în secolul XVII, trece în prim planul romanului secolului XVIII. Aprofundînd lecția formaliștilor ruși, Rousset se oprește asupra diferitelor forme ale narațiunii autobiografice așa cum s-au manifestat ele în straturile inferioare ale literaturii și nu evită considerarea unor texte obscure avînd adesea doar o valoare documentară ca *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Mme de Villedieu, *le Voyage en Encausse* de Chapelle și Bachaumont etc. sau a unor texte mai puțin cunoscute ale unui autor celebru, texte de debut ale căror stîngăcii dezvăluie procedee reluate în romanele de mai tîrziu, de pildă *Pharsamon* al lui Marivaux. Cu Marivaux „autorul trece în interiorul povestirii, ocupă centrul ei" (op. cit., p. 103), discursul autobiografic este specific romanului său. Motivul „oglinzii, al privirii ce se oprește asupra sa" (*Forme et signification*, p. 46) este redat prin „distincția esențială" (*Narcisse romancier*, p. 91) stabilită între trecutul povestirii și momentul scrierii ei. În *Le Héros et son double*, Paris, Corti, 1975, Marie-Hélène Huet, aprofundează analiza lui Rousset și observă că în distincția dintre privit și privitor, eul celui care privește este „aproape o reîntoarcere la persoana a treia" (op. cit.,

Scanned with OKEN Scanner

p. 39). Remarca sa se poate corela cu cea făcută de Rousset privind imposibilitatea eliminării punctului de vedere subiectiv în cadrul discursului la persoana a treia, pentru că în acest caz limită al discursului reflexiv, punctul de vedere obiectiv nu poate fi complet eliminat; or tocmai această complementaritate nu este suficient subliniată în analiza lui Rousset care urmărește demonstrarea existenței „eului" chiar și în momentele eclipsării sale lingvistice. Acest fenomen caracteristic îndeosebi romanul contemporan, trădează „o incertitudine a subiectului privind propria-i persoană" (*Narcisse romancier*, p. 35). Explicația priorității acordate acestei forme de discurs este ideologică pentru secolul XVIII: sensualismul lui Locke, și social-estetică pentru secolul XX: „nu ideologia ci cinematograful motivează (...) reducerea autorului la o singură perspectivă, cea a personajului său" (op. cit., p. 155).

Demersul critic al lui Jean Rousset este unul complex ce ține seama de toate instrumentele pe care cercetarea literară contemporană i le pune la dispoziție și le asimilează în funcție de propriile-i dispoziții spirituale. El este unul dintre cei mai reprezentativi critici ai generației sale; a reîmprospătat modul de abordare a literaturii secolelor XVII și XVIII și a văzut printre primii importanța literaturii minore în evoluția formelor literare. Atenția acordată contextului social-cultural, ca și încercarea sa de a organiza problemele istoriei literare în funcție de specificul genurilor literare sînt evident probleme ce trebuie să atragă interesul cercetării literare marxiste.

NOTE

1. „Numesc funcție constructivă a unui element al operei literare ca sistem, posibilitatea sa de a intra în corelație cu celelalte elemente ale aceluiași sistem și prin urmare cu sistemul întreg". (*Théorie de la littérature. — Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits* par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 123).
2. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 20.

3. „Fenomenele de artă există în înlănțuiri complexe, orice izolare a unui fenomen constituie o încălcare a legilor care guvernează existența factorului artă". (V. Șklovski, *Despre proză*, Buc., Univers, 1975, p. 84).
4. Vezi *Théorie...*, p. 34.
5. Wölfflin afirmă că : „orice operă de artă este o formă închegată, un organism. *(Principii fundamentale ale istoriei artei*, Buc., Meridiane, 1968, p. 114). Formularea sa lasă să transpară un ecou schlegelian.
6. „Atunci cînd arta e comparată cu oglinda care ar reflecta imaginea schimbătoare a lumii" se comite o dublă eroare, în primul rînd pentru că este incompatibil de a se compara activitatea creatoare a artei cu o simplă reflectare, și în al doilea rînd chiar dacă am reține termenul ca valabil, ar trebui, să fim conștienți că e vorba de o oglindă ce posedă de fiecare dată o altă structură". (op. cit., p. 205).
7. A. Malraux, *Les voix du silence, Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 70.
8. *La peinture de Galanis*, p. 90, apud P. Sabourin, *La Réflexion sur l'art d'André Malraux*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 79.
9. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.P.L.U., 1965, p. 11—26.
10. A. Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Ed. Eminescu, 1973
11. „Poetul trebuie să devină din ce în ce mai cuprinzător, din ce în ce mai aluziv și indirect, pentru a obliga limba, fie și violentînd-o, să-i exprime gîndul (...). Astfel obținem ceva care seamănă foarte mult a *concetto* — obținem de fapt o metodă ciudat de asemănătoare cu aceea a „poeților metafizici", asemănătoare prin folosirea simultană a cuvintelor obscure și a frazării simple" (T. S. Eliot, *Eseuri*, București, Univers, 1974, p. 201.
12. N. Hartmann, *Estetica*, București, Univers, 1974, p. 15 și 17, 18.
13. Distincția formei exterioare, de forma interioară, pe care o facem, nu este explicită ; ni se pare însă că titlul lucrărilor sale *l'Intérieur et l'extérieur* și *Forme et signification* o presupune. De altfel J. Rousset este deosebit de prudent în problema taxinomiilor. (Această distincție este comparabilă cu distincția „narration-fiction" (J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman)* sau „récit-histoire" (G. Genette, *Figures* III), sau cu distincția propusă de autorii *Retoricii generale* între substanța și forma conținutului, București, Univers, 1974, p. 257.
14. G. Genette, *Raisons de la critique pure* în *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1968, p. 204.
15. J. Rousset *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953, p. 91.
16. S. Doubrovsky va demonstra că unitatea tematică fundamentală a acestui teatru constă într-o „dezvoltare dialectică a posibilităților umane implicate de o atitudine dată". *(Corneille ou la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 236—237).

Scanned with OKEN Scanner

17. E. Souriau în *Les deux cent mille situations dramatique*, Paris, Flammarion, 1950 (p. 71—104) analizează modul specific de a acționa al personajelor într-o situație dramatică și stabilește șase funcții posibile pe care le indică folosind semnele zodiacului. Greimas preia aceste categorii pe care le denumește *actanți* și le articulează conform unor opoziții lingvistice: subiect/obiect, emitent/destinatar, adjuvant/opozant (*Sémantique structurale*; Paris, Larousse, 1966, p. 175—180) și *Despre sens*, București, Univers, 1975, p. 262—283.
18. B. Brecht, *Petit organon pour la théâtre* în *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p. 201.
19. J. Starobinski, *L'Oeil vivant, II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 13.
20. A. Kibédi-Varga, *A la Recherche d'un style baroque dans la poésie française*, în *Style et littérature*, La Haye, 1962, p. 41—67.
21. Analiza acestei lucrări a lui La Fontaine este reluată și aprofundată de J. Rousset într-o conferință ținută la „Centre d'études supérieures de la Renaissance", Tours, 1968, a cărei traducere a fost publicată de A. Marino în „Tribuna", nr. 27, 1970. Aici J. Rousset precizează: „*Psyché* este o operă grefată pe alte opere, izvorîte și ele din opere anterioare, care se oglindesc aici la infinit, ca într-o galerie de oglinzi, unde s-ar aduna un întreg nivel, unde s-ar construi un sistem al artelor plastice".
22. Critica contemporană concepe și ea textul ca o îndeletnicire ludică (J. Starobinski *L'Oeil vivant II...)*, p. 16.
23. Ideea schițată în *l'Intérieur et l'extérieur* (p. 180—192) este aprofundată în articolul *Rousseau et l'avenir du théâtre à Genève* în „Cahiers roumains d'études littéraires", 2, 1974, p. 63—71).
24. Don Quijote și Madame Bovary sînt cazuri tipice de atitudine narcisistică în fața literaturii.
25. J. Rousset, *Les réalites formelles de l'oeuvre* în *Les chemins actuels de la critique*, p. 91.
26. M. Butor, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 111—199.
27. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 172.
28. L. Jenny, *Le stratégie de la forme* în „Poétique", 27, 1976, p. 181.
29. P. Zumthor, *Langue, texte, enigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 9—10.
30. Prin roman „polilexical", F. Sfez înțelege un roman ce permite o dublă lectură: ca document și ca text literar. (F. Sfez, *Le roman polylexique du XVII-e siècle* în „Littérature", 13, 1974, p. 57).

MIHAELA MÎRȚU

Scanned with OKEN Scanner

POETICA STRUCTURALĂ A LUI ROLAND BARTHES

Pentru Roland Barthes, obiectul structuralismului nu este omul posesor al unor sensuri, ci omul producător („fabricateur") de sensuri; definindu-se nu atît prin ideile și prin limbajele sale, cît prin imaginația sau, mai bine zis, prin *imaginarul* său, omul nou al cercetării structurale va fi, așadar, un *Homo significans* [1]. În această perspectivă trebuie considerată întreaga activitate a lui Roland Barthes, de la *Michelet par lui-même* pînă la *Fragments d'un discours amoreux* și de la *Mythologies* pînă la *Le Plaisir du texte*. Demontînd mecanismul miturilor contemporane sau al retoricii vestimentare, analizînd funcționarea codurilor într-un text balzacian sau interogîndu-se asupra specificității scriiturii japoneze, refăcînd universul concentraționar al lui Sade sau relevînd obsesiile fundamentale ale lui Michelet, Barthes nu este numai într-o permanentă și febrilă căutare de semnificații, dar își asumă și rolul — refuzîndu-l pe acela, limitativ, de semiolog sau critic — de *scripteur*: „nu mă consider critic, ci mai curînd romancier, *scripteur*, nu de romane ci de romanesc" [2]. De aici poate și refuzul, spectaculos, de a admite caracterul *științific* al demersului său: „...cîteodată apar drept semiolog, ba chiar drept unul dintre primii semiologi: mi se atribuie atunci un indice de scientificitate. Alteori, dimpotrivă, se consideră că nu sînt riguros, științific, și sînt taxat de subiectivitate și de impresionism. În fapt, și pentru a merge pînă la capăt, nu cred în *discursul* științific" [3]. O știință a literaturii? Dar în *Critique et vérité* el scrisese: „Știința literaturii

(dacă ea va exista cîndva)". Nu s-a rezolvat, adaugă Barthes, o problemă esențială : în ce discurs se va exprima această știință a literaturii ? Singurul discurs cu adevărat științific ar fi acela algoritmic, de unde, la mulți, tentația formalizărilor. Altfel, fie că tratăm textul ca un document semiologic, fie că reconstituim modele narative după exemplul lui Propp sau Greimas, rămînem în *exteriorul* lecturii și sîntem, totodată, prizonierii unei fatalități ideologice, ai unei „mauvaise foi" caracteristice oricărui tip de discurs și oricărei scrieri. Soluția extremă și remediul unic, spune Barthes în același interviu, „ar fi de a rescrie opera". Într-o discuție cu Raymond Bellour [4], problema apare pusă în termeni mai nuanțați. Inacceptabil, precizează Barthes, este *scientismul*, adică „discursul științific ce se gîndește pe sine ca știință, dar nu admite să se gîndească drept discurs". A accepta practica scripturală, a pătrunde în mișcarea însăși a scrierii rămînînd, în același timp, cît mai riguros posibil, este singurul mod de a „dialectiza" cercetarea. Poate și mai semnificativ este refuzul de a acorda cercetărilor sale valoarea unor *modele* științifice. Despre *S/Z*, de exemplu, autorul consideră — modestia nu e mimată ci autentică, rezultat al asumării contradicțiilor menționate mai înainte — că ar putea avea o anume eficiență nu în plan metodologic ci didactic : „(acest comentariu) ar putea, de exemplu, cu titlu provizoriu, să furnizeze predării literaturii (...) nu un model, ci o posibilitate de a elibera explicația (de text), de a o face să intre în spațiul lecturii și de a instaura dreptul total la simbol" [5]. Exemplară prudență și reconfortantă modestie la această personalitate — desigur — contradictorie, diversă, fascinantă, iar pentru foarte mulți (din rațiuni diferite, de multe ori pur și simplu din... necunoașterea operei) iritantă...

Să încercăm a vedea — operație fatalmente simplificatoare și reductivă, căci vom fi obligați să detașăm și să izolăm o porțiune destul de redusă din teritoriul operei barthesiene — care este contribuția autorului lui *S/Z* la constituirea unei teorii a prozei, a unei poetici structurale [6]. De la primele sale texte, reunite în 1953 în *Le Degré zéro de l'écriture*, el este preo-

Scanned with OKEN Scanner

cupat de problematica limbajului, într-o perspectivă care, deocamdată, nu este nici structuralistă nici semiologică. Scriitura este definită aici ca o noțiune mai curînd sociolingvistică, ca idiolectul unei colectivități intelectuale, ocupînd un loc intermediar între limbă (sistem al unui popor) și stil (sistem al unui subiect). Astăzi, va spune în interviul acordat lui Jean Thibaudeau, această „écriture", așa cum era înțeleasă în 1953, ar numi-o mai curînd „écrivance", căci scriitura actuală, determinată atît de materialism (prin ideea de productivitate) cît și de psihanaliză (prin ideea subiectului divizat), apare ca „o enunțare (și nu un enunț) prin intermediul căreia subiectul își joacă divizarea dispersîndu-se, desfășurîndu-se ca o eșarfă pe scena paginii albe" *(loc. cit.*, p. 103). Dar să revenim la tezele din *Le Degré zéro...* Caracterul eminamente social al limbii face ca ea să nu poată constitui o alegere, o opțiune pentru scriitor ; ia naștere astfel o primă opoziție : „Limba se găsește prin urmare dincoace de Literatură. Stilul se află aproape dincolo..." *(Degré zéro...*, p. 42). Dar nici stilul nu poate fi opțiune, căci el este expresia naturii intime, profunde a scriitorului, este „substanța" lui, aproape un „impuls" biologic. În această situație, doar scriitura reprezintă libertatea scriitorului, libertate întrucîtva limitată întrucît constituie o opțiune *obligatorie* prin care autorul se definește față de instituția numită Literatură. Acceptînd teza lui Sartre privind angajarea socială a scriitorului, Barthes îi adaugă pe aceea a necesității (a fatalității, totodată) angajării estetice, a unei opțiuni estetice în interiorul literaturii. Și, așa cum va preciza într-un pasaj important din *Mythologies*, această alegere a scriiturii a format un mit, la care a aderat întreaga literatură tradițională : „Consimțămîntul voluntar la mit poate dealtfel să definească întreaga noastră Literatură tradițională : din punct de vedere normativ, această Literatură este un sistem mitic caracterizat : există un sens, acela al discursului ; există un semnificant, care este tot discursul ca formă sau scriitură ; există un semnificat care este conceptul de literatură ; există o semnificație, care este discursul literar. Am abordat această problemă în *Gra-*

Scanned with OKEN Scanner

dul zero al scriiturii, care nu era, la urma urmelor, decît o mitologie a limbajului literar. Defineam acolo scriitura drept semnificantul mitului literar, adică drept o formă deja plină de sens și care primește de la conceptul de Literatură o semnificație nouă" (*Mythologies*, p. 35). Trebuie, de asemenea, subliniat că pentru Barthes scriitura — spre deosebire de limbă și stil, „forțe oarbe" — este „un act de solidaritate istorică. (...) este raportul între creație și societate, este limbajul literar transformat prin destinația sa socială, este forma percepută în intenția ei umană și legată astfel de marile crize ale Istoriei" (p. 17). Produs al reflecției scriitorului asupra uzajului *social* al formei, scriitura — situîndu-se în inima problematicii literare — este „morala formei. ...alegerea ariei sociale în sînul căreia scriitorul decide să situeze Natura limbajului său" (p. 18). E de reținut că intenția lui Barthes era de a defini scriitura dintr-o perspectivă *marxistă*, lucru subliniat, în monografia lor, și de Guy de Mallac și Margaret Eberbach : „Barthes schițează tocmai posibilitatea unei Istorii a Scriiturilor, o fenomenologie socială a scriiturii. *Gradul zero al scriiturii* este o prezentare marxistă a Literaturii ca instituție socială avînd propria ei istorie" [8].

Nu vom relua aici (și poate nici nu și-ar avea rostul, lucrurile fiind oarecum „clasate" din punct de vedere istoric), chestiunea disputei între „vechea" și „noua" critică. Ceea ce merită însă reamintit este faptul că, pentru Barthes, criticul, avînd și el de optat pentru un anume limbaj, dă dovada angajării sale supunîndu-se *constrîngerilor codurilor simbolice care fundamentează opera* (*Critique et vérité*, p. 54—55). Opera este simbolică deoarece deține în același timp mai multe sensuri, simbolul fiind *pluralitatea însăși a sensurilor* (ibid., p. 50). Pentru a degaja structura operei, criticul construiește un model ce trebuie să răspundă la trei exigențe metodologice : să fie *total* („a considera că în operă totul semnifică" — ibid., p. 65), să fie *logic* (să respecte constrîngerile sistemului operei care sînt acelea ale logicii simbolice) și să fie *coerent* („ceea ce validează actul critic nu e sensul operei, ci sensul a ceea ce criticul spune" — ibid., p. 65). Actul lecturii și

Scanned with OKEN Scanner

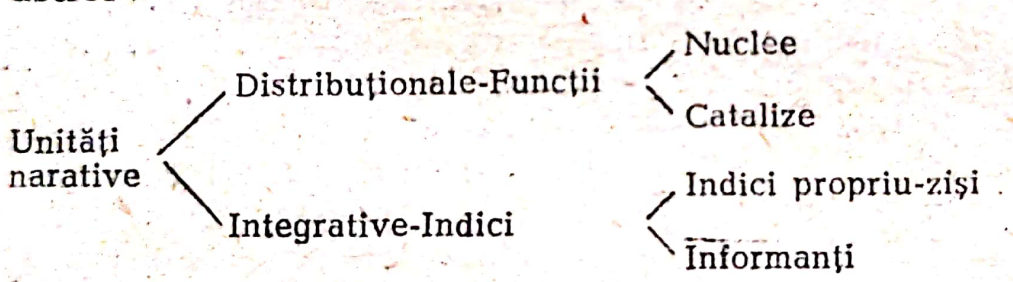
actul critic sînt cele două operații care permit să se vorbească despre o *posibilă* știință a literaturii, bazată pe modelele lingvistice, și care își propune să descrie „logica după care sensurile iau naștere într-o manieră care să poată fi *acceptată* de logica simbolică a oamenilor" *(Critique et vérité*, p. 63).

În anul 1966, apare acel celebru număr 8 din „Communications", deschis de studiul lui Barthes *Introduction à l'analyse structurale des récits*[9], studiu ce marchează începutul seriei de cercetări naratologice barthesiene care vor culmina prin *S/Z*. Studiul rămîne și astăzi o excelentă... introducere, trecînd în revistă, sumar dar precis, cele mai acute probleme ale naratologiei, propunînd soluții ce s-au dovedit de reală eficiență și indicînd — este, poate, aspectul cel mai important — direcțiile principale către care cercetătorii trebuiau să-și concentreze eforturile. Justificarea unei teorii a *povestirii* este găsită în chiar universalitatea și infinitatea *povestirilor*: analiza narativă e condamnată la o procedură deductivă, ea trebuie să forjeze mai întîi un model ipotetic de descriere și abia după aceea să încerce a degaja specificitatea unei clase sau a unui grup de povestiri. Cel mai adecvat model pare să fie, în faza actuală a cercetărilor, cel lingvistic; dar, cum lingvistica nu poate depăși cadrul frazei, apare necesitatea constituirii unei lingvistici a discursului, continuatoare a Retoricii de odinioară. Această lingvistică a discursului este însă pentru moment (în ciuda eforturilor unor Benveniste, Harris, Ruwet, Weinrich etc.) mai mult un deziderat decît o realitate, încît, ca ipoteză de lucru, se poate admite existența unui raport de omologie între frază și discurs (discursul ar fi o frază „dezvoltată"), povestirea fiind ea însăși „o mare frază, așa cum orice frază constativă este, într-un fel, schița unei mici povestiri" (p. 12). Reluînd unele din tezele formaliștilor ruși și sprijinindu-se pe teoria lui Benveniste, Barthes distinge trei nivele de descriere (de sens), aflate în două tipuri de relații, distribuționale și integrative: nivelul *funcțiilor*, nivelul *acțiunilor* și nivelul *narațiunii*. Contribuția teoretică a lui Barthes este cea mai consistentă în considerațiile sale privind primul

C-da 5637 coala 15

Scanned with OKEN Scanner

nivel, acela al funcţiilor. Ele sînt mai întîi împărţite în două clase mari, distribuţionale — *funcţiile* propriu-zise — şi integrative — *indicii*; funcţiile implică relaţii metonimice (pe axa sintagmatică: un fapt important îşi are corelatul obligatoriu în alt loc al povestirii), indicii — relaţii metaforice (ei sînt în primul rînd conotativi). E necesară însă o nouă clasificare, în interiorul celor două clase. Unele funcţii sînt adevărate puncte nodale, răscruci ale povestirii, care deschid o pistă (sau o secvenţă) a acţiunii ce va trebui în mod obligatoriu închisă; ele vor fi numite *funcţii cardinale* sau *nuclee*. Altele însă „umplu" spaţiul dintre funcţiile cardinale, sînt formate din notaţii „suplimentare", dilatabile — teoretic — la infinit: acestea sînt catalizele („zone de securitate, odihnă, lux", cu funcţionalitate slabă dar nu nulă — p. 22), „semne dilatatorii", cu expresia lui Valéry. Pe de altă parte, indicii sînt împărţiţi în *indici propriu-zişi* (trimiţînd la un caracter, un sentiment, o atmosferă) şi *informanţi* (cu ajutorul cărora identificăm un personaj sau situăm un eveniment în timp şi spaţiu). Schematizate, lucrurile s-ar prezenta astfel:



Informanţii au prin urmare rolul de a autentifica ficţiunea, de a asigura verosimilitatea ei; doi ani mai tîrziu, într-un alt număr de referinţă din „Communications" *(Le Vraisemblable*, 11, 1968), Barthes va relua această chestiune, în articolul *L'Effet de réel*, precizînd că atît informanţii cît şi catalizele („detaliile inutile") sînt inevitabile în povestire. Notaţia insignifiantă (în sensul de: neintegrabilă articulaţiilor principale ale textului) ca şi descrierea au rolul de a semnifica *realul*. În fine, vom observa, tot în legătură cu clasificarea funcţiilor propusă de Barthes, că o unitate poate aparţine în acelaşi timp de două clase diferite (un gest al

Scanned with OKEN Scanner

unui personaj poate fi o funcție cardinală și totodată un indice caracterial) : această observație va căpăta o importanță capitală în *S/Z*, în sensul că o lexie va fi ratașată mai multor coduri. Este ceea ce Barthes va numi, cu un cuvînt împrumutat de la Kristeva, *l'indécidabilité des codes*.

Secțiunea următoare a *Introducerii...* este consacrată sintaxei funcționale, acțiunilor și personajelor. Este partea cea mai puțin rezistentă a studiului, în măsura în care cercetările ulterioare ale lui Greimas, Bremond, Todorov, Chabrol, Maranda etc. au îmbogățit considerabil datele problemei. Fără a opta pentru una din metodele de analiză a logicii narative, Barthes observă că e de dorit să se ajungă la un tip de descriere capabilă să dea seama de *toate* unitățile povestirii, de cele mai mici segmente ; capabilă, prin urmare, să facă legătura între sintaxa interioară a secvențelor și sintaxa secvențelor între ele. Cît privește comunicarea narativă, după ce sugerează necesitatea inventarierii și analizei semnelor prezenței atît a naratorului, cît și a lectorului (deziderat împlinit abia în anii din urmă, grație lucrărilor lui Prince, Genette, Michel Charles), Barthes propune o cale foarte simplă și, pînă la un anumit punct, eficientă, pentru a determina instanța narativă : rescrierea, de exemplu, a unui pasaj de la persoana a treia la persoana întîi, punînd astfel în evidență existența a două moduri fundamentale : personal și a-personal. Este una din rarele încercări reușite de a lega — și nu de a confunda — problematica perspectivei narative de aceea a vocii, a instanței narațiunii. *Introducerea...* se încheie cu o serie de considerații privind raportul dintre *distorsiune* și *expansiune* în povestire (pulverizare a cronologiei „suspens", caracter rezumabil dar și imensă potențialitate catalitică a textului) și acela dintre *mimesis* și *sens* (libertatea povestirii se situează între — și este limitată de — două coduri, al lingvisticii și al translingvisticii ; complexitatea povestirii cere ca o lectură „verticală" să se suprapună uneia „orizontale").

Am eliminat, firește, în acest mult prea schematic rezumat (dar este oare un text de critică și, în general,

Scanned with OKEN Scanner

un text teoretic, *rezumabil*, precum povestirea?) multe din observațiile și sugestiile avansate de Barthes într-un studiu care rămîne exemplar și prin claritate și concizie. *Introducerea...* face, în fapt, legătura dintre teoriile formaliștilor ruși (logica narativă a lui Propp, dialectica formelor și a funcțiilor, rolul și clasificarea motivelor, așa cum au fost tratate de Tînianov și Tomașevski) și cercetările actuale, revigorate prin sprijinul dat de lingvistica și antropologia structurală. Patru ani mai tîrziu, și tot în „Communications" (16, 1970), Barthes se reîntorcea la sursele cele mai îndepărtate ale poeticii, publicînd un pasionant „aide-mémoire": *L'Ancienne rhétorique*, și, în același timp, continuă investigațiile naratologice, făcînd să apară două studii ce completează (și uneori corectează) în chip fericit *Introducerea*. Primul din ele este și cel mai puțin cunoscut: *L'Analyse structurale du récit*, în „Recherches de science religieuse", nr. 1, 1970. Singularul „récit" este, de la bun început, opus pluralului din titlul „Introducerii...". Și Barthes se explică: noțiunea de corpus, pentru care optase inițial, i se pare acum inoperantă; pe lîngă faptul că e practic imposibil a determina care sînt dimensiunile ideale (și „rentabile") ale unui corpus de texte, un singur text, bine ales („dacă ai flerul să-l alegi bine" — propoziție care i-ar face să triumfe de bucurie pe impresioniști), oferă spre analiză o întreagă gramatică, un întreg sistem de coduri. Într-o literatură sau în cadrul unui gen dominat de stereotipuri, corpusul este o soluție preferabilă; în cazul literaturii moderne, ce pune accent pe *diferență*, un singur text oferă șansa relevării nu numai a ceea ce este general, ci și a individualității lui. Barthes conchide, nu fără a sublinia contradicțiile poziției sale: „Din punct de vedere didactic, cred că trebuie postulat corpusul, deoarece trebuie postulat infinitul limbajului. Dar corpusul, în măsura în care limitează acest infinit, nu mai este nici el o noțiune bună; și la urma urmei, din punct de vedere didactic, un singur text poate oferi o garanție de pluralitate superioară mai multor texte. Din moment ce nu putem cuprinde infinitatea povestirilor, un text va respecta mai bine perspectiva plurală decît cîteva

Scanned with OKEN Scanner

texte ; iar un corpus nu reprezintă altceva decît cîteva texte" (p. 9). Raportul dintre o povestire și ansamblul povestirilor ar fi acela dintre *parole* și *langue*, în sens saussurian : fiecare povestire este mesajul unei limbi generale a povestirii. Analiza textului se bazează pe trei *dispoziții operatorii : decupajul* textului în lexii, *inventarul* codurilor și *coordonarea* („a stabili corelațiile unităților, ale funcțiilor reperate și care sînt adesea separate, suprapuse, amestecate, sau împletite, deoarece un text, după cum ne-o arată chiar etimologia cuvîntului, este o țesătură, o împletitură de corelați, care pot fi despărțiți unii de alții prin inserția altor corelați, care aparțin altor ansambluri" — p. 25). Această concepție asupra textului duce la următoarea definiție a *sensului :* „Numim sens orice tip de corelație inter-textuală sau extra-textuală, adică orice element al povestirii care trimite la un alt moment al ei sau la un alt loc al culturii necesar pentru a citi povestirea" (p. 21), deci toate tipurile de anaforă, cataforă, toate corelațiile paradigmatice și sintagmatice, conotațiile etc. Or, scopul pe care trebuie să-l urmărească analistul este acela de a descoperi și pune în relief pluralitatea *sensurilor*, căci sensul este *„ființa însăși a posibilului*, este ființa pluralului (și nu a unei sau a cîtorva posibilități)" (p. 23). Sensurile reprezintă punctul de „plecare" (de naștere) a codurilor, care, și ele, stau sub același semn al indecidabilității. În continuare, Barthes realizează un inventar al codurilor, așa cum apar ele într-un text religios : narativ, topografic, onomastic, istoric, semic, retoric, acțional, cronologic, fatic, simbolic, anagogic, metalingvistic, etc. ; le vom regăsi, sistematizate, în *S/Z*.

Al doilea text, complementar primului, ridică — spectaculos, căci el marchează și *începutul* activității revistei „Poétique" — întrebarea : *Par où commencer ?* („Poétique", 1, 1970) [10]. Valoarea lui didactică, în sensul bun și nobil al cuvîntului, este remarcabilă. Barthes se pune în situația tînărului cercetător care se pregătește să „atace" un text ; pasajul, admirabil, merită transcris în întregime : „Îmi imaginez că un student vrea să întreprindă analiza structurală a unei opere lite-

rare. Mi-l imaginez pe acest student îndeajuns de informat încît să nu se mire de divergența căilor de apropiere de text reunite cîteodată pe nedrept sub numele de structuralism, îndeajuns de înțelept încît să știe că în analiza structurală nu există metodă canonică, așa cum se întîmplă în sociologie sau filologie, metodă care, aplicată automat la un text, să-i scoată la iveală structura; îndeajuns de curajos încît să prevadă și să suporte greșelile, întreruperile, decepțiile, descurajările („la ce bun?") pe care le va suscita, nu încape îndoială, călătoria analitică; îndeajuns de liber încît să îndrăznească să exploateze rezervele sale de sensibilitate structurală, de intuire a sensurilor multiple; îndeajuns de dialectic, în fine, încît să fie convins că nu e vorba de a obține o „explicație" a textului, un „rezultat pozitiv" (un semnificat ultim care ar fi adevărul operei sau al determinării ei), ci, dimpotrivă, că e vorba de a intra, prin intermediul analizei (sau prin ceea ce seamănă cu o analiză) în jocul semnificantului, în scriitură: într-un cuvînt, să desăvîrșească, prin munca sa, pluralitatea textului. Acest erou — sau înțelept — odată găsit, el va întîlni o neliniște operatorie, o dificultate simplă, și care este aceea a oricărui început: *pe unde să începi?*" (p. 145). Răspunsul e găsit într-o afirmație a lingvistului sovietic Revzin, după care, în procesul transmiterii unui mesaj, se pot degaja un ansamblu inițial (A) de semnale și unul (B) de semnale finale; o descriere științifică trebuie să-și propună să explice cum se efectuează trecerea de la A la B și să arate care sînt legăturile dintre cele două ansambluri. După cum se vede, Barthes ridică aici chestiunea relației dintre *incipit*-ul și *explicit*-ul unui text, a *topoi*-lor de închidere și deschidere, chestiune abordată de retorica clasică și medievală (v., de exemplu, Curtius), reluată o dată cu creșterea interesului față de producțiile folclorice puternic stereotipe și studiată dintr-o perspectivă poetică de abia în ultimii ani [11]. Identificînd — obiectul analizei este *Insula misterioasă* a lui Jules Verne — tipul de deschidere a romanului (debut abrupt, *in medias res*, opus tabloului descriptiv, static, à la Balzac) și corelîndu-l cu secvența finală, Barthes

Scanned with OKEN Scanner

operează și o primă inventariere a codurilor celor mai evidente. Dar — precizare foarte importantă — această primă operație este mai curînd *tematică* decît *formalistă*; de altfel, „nu se poate *începe* analiza unui text (...) fără a avea o primă imagine semantică (de conținut) a lui, fie tematică, fie simbolică, fie ideologică. Munca (imensă) ce rămîne atunci de făcut consistă în a urmări primele coduri, a le repera termenii, a schița secvențele și, totodată, a identifica alte coduri, care vin să se profileze în perspectiva celor dintîi" (p. 155). Cu alte cuvinte, după Barthes nu există lectură structurală „inocentă", „pură": o primă lectură *globală* furnizează o sumă de sugestii tematice, simbolice etc., după care codurile trebuie urmărite așa cum apar ele *diseminate* în text. Și, insistă din nou Barthes, „miza analizei structurale nu este adevărul textului, ci pluralitatea lui" (ibid.).

Iată-ne, acum, ajunși la *S/Z*, cartea care, reunind, într-o sinteză unică, mai multe demersuri analitice (tematic, psihanalitic, semiotic), este, totodată, ilustrarea cea mai completă a modului în care Barthes concepe poetica structurală și, mai ales, tipul de lectură ce va fi numit de aici înainte *lectură (analiză) textuală*. Să observăm mai întîi că recunoașterea pluralității sensurilor duce la necesitatea reevaluării noțiunii de conotație, văzută ca cea mai adecvată cale de acces la polisemia textului clasic. Or, definiția conotației: „...o trăsătură ce are capacitatea de a se raporta la menționări anterioare, ulterioare sau exterioare, la alte locuri ale textului (sau ale altui text)" (p. 14) se suprapune peste aceea dată sensului în *L'analyse structurale du récit*. Această înțelegere a textului ca *țesătură* sau *constelație* duce la respingerea noțiunii tradiționale de construcție, scopul analizei nemaifiind acela de a degaja și de a face evidentă o structură, ci de a produce o structurare: „Textul, în masa sa, este comparabil cu un cer, plat și adînc în același timp, neted, fără margini și fără puncte de reper; precum profetul decupînd cu vîrful bățului său un dreptunghi fictiv pentru a citi, după anumite principii, în zborul păsărilor, așa comentatorul trasează de-a lungul textului zone de lectură,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a observa migrația sensurilor, ieșirea la suprafață a codurilor, circulația citatelor" (pp. 20—21) [12]. Lectura, „travail de langage" prin excelență (a citi = a găsi sensuri, a găsi sensuri = a le numi, iar numele se grupează și cer alte nume...) înseamnă deci a multiplica semnificanții, și nu a atinge un semnificat ultim [13], o structură ultimă. Alegînd un text clasic — *Sarrasine* de Balzac („metoda determină alegerea textului, e unul din aspectele pluralismului critic", *Entretien avec Raymond Bellour*, loc. cit.) — drept obiect al analizei, Barthes are în față un text reprezentativ pentru un anume tip de discurs narativ, un text *lizibil* și care permite decupajul semnificanților pentru a surprinde jocul semnificaților. Or, comentatorul ajunge la concluzia că procesul de producere a structurării într-un text de acest tip presupune existența a cinci coduri (sau cîmpuri semantice), codul fiind „o perspectivă de citare, un miraj de structuri: nu-i cunoaștem decît plecările și reîntoarcerile: unitățile care au ieșit din el (acelea pe care le inventariem) sînt ele însele întotdeauna puncte de ieșire din text, marca, jalonul unei digresiuni virtuale către restul catalogului..." (p. 27). Tabloul celor cinci coduri se prezintă astfel:

1) Codul acțiunilor narative (codul proairetic). Secvențele acționale, ce vor primi un nume generic, nu pot fi delimitate cu o rigoare absolută; ele se înlănțuie ascultînd de o *logică culturală*, endoxală, de o anumită stereotipie. Barthes nu operează un decupaj al secvențelor la nivelul marilor articulații narative, ci urmărește înlănțuirea lor pe porțiuni mici de text.

2) Codul semantic propriu-zis, reunind semnificații caracteriali, psihologici, de atmosferă, etc., într-un cuvînt, conotațiile („semnele"). Conotațiile sînt dispersate în text (reconstituim portretul unui personaj din notații fragmentare, răspîndite în operă), formează o „constelație".

3) Codurile culturale, înțelese în sens foarte larg, adică ansamblul referințelor, totalitatea acelui „savoir" pe care se sprijină discursul; este acea *doxa*, opinia colectivă, moștenirea culturală, sau chiar ideea primită. Codurile culturale sînt expresia ideologiei unei epoci și a unei anumite practici literare istoric determinate.

Scanned with OKEN Scanner

4) Codul hermeneutic (al enigmei), în cadrul căruia se înlănțuie următorii termeni: poziția enigmei — formularea ei — rezolvarea finală. Proprie dinamicii textului narativ este întîrzierea soluției, pentru a menține treaz interesul lectorului și pentru ca, pur și simplu, povestirea să existe. În acest scop sînt utilizate diferite procedee: amînarea răspunsului (fenomen atent analizat încă de formaliștii ruși), digresiunea, pista falsă, echivocul etc.

5) Codul simbolic, definindu-se, precum logica visului, prin caracterul de atemporalitate, prin capacitatea de substituire și reversibilitate; simbolul este „acea trăsătură a limbajului care *deplasează* corpul și lasă să se „întrevadă" o altă scenă decît aceea a enunțării, așa cum credem noi că o citim" [14].

Deși autorul se ferește să stabilească o ierarhie între coduri, analiza scoate în evidență faptul că, în textul clasic, codul acțiunilor și codul hermeneutic domină într-o oarecare măsură pe celelalte, în sensul că ele sînt acelea care asigură lizibilitatea narațiunii. Pe de altă parte, valorizarea pluralității sensurilor se produce cu adevărat în interiorul cîmpului simbolic, corespunzînd oarecum stratului tematic și locului pe care acesta îl ocupă în cadrul celor cinci straturi *ierarhizate* de semnificație postulate de Zumthor în *Essai de poétique médiévale* (Paris, Seuil, 1972). După părerea noastră însă, preeminent este codul cultural, și aceasta fiindcă și celelalte patru coduri sînt, în ultimă instanță, expresia unei anumite practici culturale. În cursul analizei totuși, codurile se înlănțuie, se „împletesc", se desfac și se refac, justificînd această superbă metaforă emblematică prin care Barthes definește textul: „În timp ce se constituie, textul se aseamănă cu o dantelă de Valenciennes care s-ar naște în fața noastră sub degetele dantelăresei: fiecare secvență atîrnă precum fusul pentru moment inactiv, ce așteaptă în timp ce vecinul lui muncește; apoi, cînd îi vine rîndul, mîna reia firul și îl readuce pe gherghef; și pe măsură ce desenul se umple, fiecare fir își marchează avansul printr-un ac care îl reține și pe care îl deplasăm puțin

Scanned with OKEN Scanner

cîte puțin ; la fel se întîmplă și cu termenii secvenței : sînt *poziții* ocupate în vederea unei investiri progresive a sensului : procesul acesta este valabil pentru întreg textul. Ansamblul codurilor, din momentul în care sînt prinse în munca, în mersul lecturii, constituie o împletitură (*text, țesătură* și *împletitură*, e același lucru...)" (pp. 165—166).

Aspectul cel mai vulnerabil al demersului analitic din *S/Z* este decupajul textului.Barthes propune așa-numitele *lexies*, unități de lectură care pot uneori coincide cu fraza, dar care pot tot așa de bine să depășească limitele ei sau să-i fie inferioare ; decupajul, autorul ne-o spune în mai multe locuri, poate fi cu totul arbitrar, empiric, fără nici un fel de implicații teoretice. „Tranșa" decupată are drept funcție esențială să delimiteze unități traversate de un număr *rezonabil* de sensuri. Impasul este evident : determinarea unităților purtătoare de sens (uri) rămîne o problemă redutabilă, pe care Barthes (în lipsa unor criterii și a unei proceduri satisfăcătoare) o „rezolvă" în chipul cel mai anti-științific cu putință. De altfel, această atitudine era observabilă încă în *Introduction à l'analyse structurale...* ; se spunea acolo (pp. 19—20) că unitățile narative funcționale pot fi cînd superioare frazei (grupuri de fraze, sau *chiar opera în întregime !*) cînd inferioare ei (sintagmă, cuvînt sau chiar numai anumite elemente ale cuvîntului). A doua chestiune spinoasă este aceea a *dimensiunii* textului supus analizei ; e clar că *Sarrasine* reprezintă un caz fericit : text exemplar pentru un anumit tip de discurs narativ, cu o bogată încărcătură simbolică, de dimensiuni — vorba lui Barthes — rezonabile (atît de rezonabile încît autorul poate reproduce de două ori opera : mai întîi fragmentat, apoi integral). Or, această manieră de a decupa textul și de a conduce analiza se izbește de dificultăți insurmontabile (și prozaic-obiective : timp de lectură, spațiu editorial) în cazul unor opere de mai mari dimensiuni. „Modelul" barthesian are, din acest punct de vedere, o aplicabilitate limitată.

Observațiile de mai înainte sînt valabile și pentru analiza textuală întreprinsă de Barthes pe un text de

Scanned with OKEN Scanner

Poe, *Faptele în cazul domnului Waldemar* [15]. De altfel, din raţiuni de spaţiu, autorul nu poate include în volum decît comentariul lexiilor de la începutul şi de la sfîrşitul nuvelei. Studiul aduce cîteva precizări şi nuanţări interesante. Mai întîi, Barthes distinge două mari tendinţe actuale ale analizei structurale a povestirii: în cadrul celei dintîi, se urmăreşte constituirea unui model narativ formal, a unei gramatici narative („norma" faţă de care fiecare povestire va fi analizată ca o „abatere"); în cadrul celei de a doua, povestirea este subsumată noţiunii de „Text", studiat nu ca un produs încheiat, ci ca proces productiv, ca „signifiance" (termen sugerat, probabil, de Benveniste). Prima tendinţă îşi merită numele de *analiză structurală*, cea de a doua ar putea fi numită *analiză textuală*; analiza structurală se aplică îndeosebi povestirii orale (mitului), analiza textuală — exclusiv povestirii scrise. A doua precizare importantă vizează conceptul de cod şi confirmă observaţia pe care am făcut-o în legătură cu *S/Z*. Instanţa codurilor, subliniază de data aceasta Barthes, este esenţialmente *culturală*; codurile („cîmpuri asociative, ...organizare supra-textuală de notaţii care impun o anumită idee de structură" — p. 50) sînt forme ale lui *déjà (déjà-vu, déjà-lu, déjà-fait)*, iar realul este „*du déjà-écrit*". Semnificativă este, în acelaşi sens, expansiunea pe care o cunoaşte codul cultural propriu-zis; el cuprinde acum o sumă de sub-coduri, fiecare de reală importanţă, putînd fi analizat separat: codul ştiinţific, codul retoric (formele codate ale povestirii şi ale discursului, enunţarea meta-lingvistică), codul cronologic (reperele cronologice ale unui text, maniera în care ele sînt inserate şi distribuite reprezintă un cod cultural foarte puternic, sînt expresia unei practici culturale, a unei anumite concepţii asupra timpului şi a unui anumit mod de a înţelege relaţia dintre ficţiune şi real), codul social-istoric, codul onomastic etc. Un loc aparte — spre deosebire de *S/Z* — este atribuit codului comunicării (comunicarea în interiorul povestirii — codul fatic, spre exemplu — şi povestirea ca schimb); realitatea narativă a textului lui Edgar Poe îl obligă pe comentator să izoleze acest cod, şi apare astfel limpede,

Scanned with OKEN Scanner

încă o dată, faptul că fiecare text „dă naștere" unui sistem propriu de coduri, cu o ierarhie și o distribuire variabile (analiza acestui „dozaj" — a evoluției sale mai exact — ar putea constitui unul din obiectivele de bază ale poeticii istorice). În fine, e de observat deschiderea mai marcată către conceptul de *intertextualitate:* codurile sînt „des amorces d'intertextualité", acea „signifiance" este „'branșată' pe alte texte, pe alte coduri (acesta este aspectul *intertextual*), articulată în acest fel pe societate, pe Istorie, nu pe căi deterministe, ci citaționale" (p. 29).

Ce „concluzii" (ghilimelele sînt de rigoare, căci opera lui Barthes este fundamental deschisă, interogativă, *provocatoare*) și ce „învățăminte" (în cazul unei opere ce-și refuză valoarea de model, și pe bună dreptate, căci ea este inconfundabilă, inimitabilă și irepetabilă) s-ar putea trage, totuși, din poetica structurală barthesiană? Dar, mai întîi, o paranteză: continuăm să vorbim de „poetică structurală" la Barthes pentru că, pe de o parte, studiile comentate mai sus țin de poetică prin aceea că se reclamă de la o teorie internă a literaturii, prin atenția acordată producerii textului și a sensurilor, prin urmărirea relației dialectice dintre general și particular; pe de altă parte, Barthes rămîne un structuralist (chiar dacă apare uneori în ipostaza de fiu risipitor al structuralismului) prin fundamentarea lingvistică și semiologică a demersului său, prin modul în care concepe circulația semnificațiilor de la un nivel la altul (de la un cod la altul) și chiar prin înțelegerea textului ca „tresse" sau „tissu". Revenind la întrebarea inițială, am spune că prima „lecție" este aceasta: refuzul pozitivismului, al dogmatismului, al încrederii oarbe într-un scientism atot-puternic; în preliminariile la analiza nuvelei lui Poe se afirmă limpede: „să vorbim de reguli elementare de manipulare mai curînd decît de principii metodologice: cuvîntul ar fi prea ambițios și, mai ales, discutabil din punct de vedere ideologic, *în măsura în care 'metoda' postulează prea adesea un rezultat pozitivist*" (p. 30, s. n.). Cercetarea textuală barthesiană ne oferă, apoi, exemplul unei lecturi răbdătoare, atente, minuțioase, progresive, aparent chiar pulverizatoare, re-

Scanned with OKEN Scanner

uşind însă, prin codajul de care am vorbit mai înainte, să integreze detaliul în marile articulaţii narative şi să arate cum organizarea textului este producătoare de semnificaţii. Această lectură multiplă şi „au ralenti", riguroasă şi „pluralâ" este o mină de sugestii atît pentru poetician cît şi pentru critic (tematist, psihanalist, formalist, etc.) prin perspectivele pe care le deschide, prin mulţimea consideraţiilor „laterale" incitante. În al treilea rînd, analizele întreprinse de Barthes vizează un aspect în general neglijat sau chiar ignorat, anume acela că literatura, ca şi limbajul, este în acelaşi timp *infinită* şi *structurată*; asumarea acestei contradicţii particularizează, o dată în plus, locul pe care îl ocupă Barthes în cadrul poeticii structuraliste. În fine, nu trebuie uitat că Barthes însuşi acordă întîietate practicii scripturale; unul din criticii săi a spus, făcîndu-se ecoul unei păreri împărtăşită de mulţi: „... voinţa de rigoare structuralistă nu este decît un aspect, un moment al metodei care (...) nu se vrea în chip esenţial diferită de aceea a creatorului literar sau artistic" [16]. Dar trebuie oare să vedem în aceasta un reproş sau mai curînd un omagiu?

Vom încheia, de aceea, încercînd să fim în spiritul demersului barthesian, cu cîteva cuvinte despre cartea din 1973, *Le Plaisir du texte*. Maurice Nadeau vedea în această „Kama-Sutra a lui Roland Barthes" un atac dirijat împotriva exceselor scientiste, a acelei „practici terorizante, coercitive, totalitare" care ne împiedică să vedem în operă un obiect de delectare („La Quinzaine littéraire", mai 1973). Dar ideea aceasta a plăcerii textului e mai veche la Barthes. În *Essais critiques*, se putea citi: „ a scrie este un mod de a fi al Erosului" (p. 14). Iar în prefaţa la *Sade, Fourier, Loyola*: „Nimic mai deprimant decît a imagina Textul ca un obiect intelectual (...). Textul este un obiect de plăcere" (p. 12). Sau în analiza nuvelei lui Poe: „...să nu uităm niciodată, oricare ar fi imperativele cercetării, că *plăcerea* textului este legea noastră" (p. 32). În *Le Plaisir du texte* Barthes imaginează o estetică fundamentată pe plăcerea consumatorului; cum să citim, aşadar, fără a ucide plăcerea contactului cu opera, voluptatea pătrunderii în limbaj? Barthes proiectează o „Societate a Prieteni-

lor Textului", care și-ar justifica existența tocmai fiindcă există numeroși.... dușmani ai textului, „conformiștii culturali" prin excelență. Iar dacă Barthes spune la un moment dat că plăcerea textului este ireductibilă „à son fonctionnement grammairien" (după cum „plăcerea corpului este ireductibilă la nevoia fiziologică"), în altă parte el va insista asupra perspectivelor pe care le are cercetarea structurală, cu mențiunea că știința limbajului trebuie să accepte în raza ei de acțiune „la signifiance", definită drept „sensul în măsura în care este produs în mod sensual". Textul oferă surprize pe care nici o știință nu le poate prevedea dar nici ignora ; așa cum fizica modernă se adaptează caracterului nonisotrop al anumitor medii, la fel analiza structurală va trebui să recunoască cele mai mici rezistențe ale textului, desenul neregulat al venelor lui. Și Barthes dă exemplul lemnului care nu opune, în diferite locuri, aceeași rezistență unui cui ce este înfipt în el : așadar, textul nu va putea fi acoperit în întregime (și cu egală pertinență) de „grila" care îi este aplicată. Dar aceste manifestări de transgresare a codurilor sînt tot atîtea confirmări ale existenței acestora și pun în valoare, în ultimă instanță, tocmai specificitatea, *diferența* textului.

Pentru Barthes critica este o formă a plăcerii lecturii (este ceea ce singularizează, de altfel, acest tip de plăcere : „această plăcere poate fi *spusă :* aici ia naștere critica"). Cum citim atunci cărțile de critică ? Plăcerea lectorului va friza în acest caz perversiunea : cititorul („cititor la puterea a doua") este un soi de „voyeur" care observă plăcerea altuia... Textul critic devine text-obiect de plăcere. „Voyeurisme" pe care, în cazul textelor lui Roland Barthes, trebuie să ni-l asumăm fără complexe. Ar fi păcat ca, în această sărbătoare a intelectului și a limbajului pe care o constituie (o instituie) textele lui Barthes, să jucăm rolul unor „trouble-fête".

NOTE

1. *L'activité structuraliste*, în „Les lettres nouvelles", 32, février 1963 (reluat în *Essais critiques*).

Scanned with OKEN Scanner

2. *Entretien avec Jean Thibaudeau*, „Tel Quel", 47, 1971, p. 102.
3. *Entretien avec Jean Ristat*, „Les lettres françaises", 9 février 1972.
4. „Les lettres françaises", 20 mai 1970.
5. Şi fiindcă tot sîntem la confesiunile lui Barthes, să notăm că, într-un interviu acordat lui André Bourin, el declara că visează să scrie o *teorie a lecturii* („Les Nouvelles littéraires", 5 mars 1970). *Scriitură, lectură, plăcere* : acestea sînt „temele" fundamentale ale gîndirii barthesiene.
6. Nu ne vom referi de loc sau doar tangenţial la *Michelet par lui-même* (unde influenţa lui Bachelard este covîrşitoare), *Mythologies, Sur Racine, Système de la mode, L'empire des signes, Sade, Fourier, Loyola, Barthes par Barthes*, etc. : în reflecţia sa asupra literaturii, poezia nu ocupă, de altfel, decît un loc insignifiant. Teatrul a constituit o preocupare majoră, dar dintr-o perspectivă sociologică şi semiotică, pe urmele lui Brecht).
7. În 1953, la 38 de ani (primele articole au fost publicate în 1947 în „Combat"), Barthes ignora pe Paulhan, Blanchot, Lukàcs, pe Artaud, Bataille, Ponge ; pe Saussure îl „descoperă" în 1956 ; graţie lui Greimas, prieten apropiat din 1950, cunoscuse teoriile lui Jakobson ; Hjelmslev, formaliştii, Chomsky sînt citiţi tot după 1956, iar Benveniste va constitui marea revelaţie — v. „Tel Quel", interviul citat.
8. *Barthes*, Paris, Editions Universitaires, 1971, p. 43.
9. Retipărit în culegerea colectivă *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977 ; vom trimite în continuare la această a doua ediţie.
10. Reluat în *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1973, la care vom trimite.
11. Cl. Duchet, J. Dubois şi mai ales Ph. Hamon, *Clausules*, „Poétique", 25, 1975.
12. In *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, Barthes precizează că structura este obiectul analizei structurale propriu-zise, pe cînd structurarea este obiectul analizei textuale.
13. Barthes a abordat chestiunea semnificatului ultim în mai multe rînduri, iar poziţia sa apare cel mai explicit în *L'Analyse structurale du récit*. Realul, spune autorul, este întotdeauna „déjà écrit" ; orice semnificat trimite la altul, într-un proces infinit, încît „nu există decît o fiinţă care să poată opri lanţul semnificanţei, şi aceasta nu poate fi altcineva decît Dumnezeu...". În cazul romanului realist spre exemplu, nu se poate spune că realitatea ar fi semnificatul ultim ; lumea nu este, în fond, decît scriitura unei scrieri, iar orice scriitură trimite la altă scriitură. Ilustrativ pentru această situaţie este raportul dintre cataliză şi rezumat. Cataliza corespunde capacităţii de expansiune — teoretic infinită — a frazei : rezumatul, act metalingvistic, structurează un limbaj anterior, el însuşi structurat... Rezumatul, la rîndul lui, poate fi şi el... rezumat ; rezumatele par să se reflecte unul pe altul, într-un joc infinit de oglinzi. Prin urmare, „a descrie sisteme de sens postulînd un semnificat ultim, înseamnă, într-un fel, a nega însăşi natura sensului" (p. 34). O confirmare a acestor ipoteze teoretice — în *Flaubert*

Scanned with OKEN Scanner

et *la phrase* (*Nouveaux essais critiques*, op. cit.), unde aflăm această frumoasă definiție : fraza este „oprirea gratuită a unei libertăți infinite".

14. *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, p. 51.
15. În *Sémiotique narrative et textuelle*, lucrare colectivă, Paris, Larousse, 1973.
16. Jean Molino, *Sur la méthode de Roland Barthes*, în *La Linguistique*, 1969, vol. II, apud Guy de Mallac-Margaret Eberbach, p. 126.

AL. CĂLINESCU

Scanned with OKEN Scanner

GÉRARD GENETTE ȘI POETICA PROZEI

În primele două volume din seria de *Figures*, apărute în 1966 și — respectiv — 1969, Gérard Genette nu-și revendică nicăieri calitatea de „poetician"; el nu face, dealtfel, nici prea multe precizări privind propria sa metodă, deși prilejul i se oferă în mai multe rînduri, de n-ar fi să amintim decît studiile intitulate: *Structuralisme et critique littéraire* și *Raisons de la critique pure*. Firește, cea mai comodă soluție este de a spune că Genette își află un loc printre „noii critici" (faimoasa decadă de la Cerisy a avut loc, se știe, în septembrie 1966, iar Genette participă acolo cu comunicarea *Raisons de la critique pure*, în care includea pe Thibaudet printre marii predecesori ai acelor *Chemins actuels de la critique*); soluție justificată și prin faptul că Genette practică o critică ce își propune descrierea *structurilor literare*, cărțile sale reprezentînd, după opinia lui Todorov [1], una din primele tentative serioase de a trata literatura „à partir d'elle-même et pour elle-même". Atenția lui Genette era îndreptată în special asupra acelor opere în care „artificiul" este evident: literatura barocă, Borges, Robbe-Grillet, opere al căror mecanism criticul îl demontează cu virtuozitate, recompunînd apoi „figurile" dominante ale textului. Eclectismul demersului e frapant: Genette încearcă, desigur, „reabilitarea" retoricii, dar este în același timp puternic marcat de influența criticii tematice (Jean-Pierre Richard rămîne marea figură a noii critici franceze) și, totodată, deschide niște discuții teoretice care, în anii imediat următori, vor rămîne ca puncte-cheie ale cer-

Scanned with OKEN Scanner

cetărilor de poetică. O perspectivă poetică aflăm în toate eseurile cuprinse în *Figures I* și *Figures II*, în măsura în care ele, prin intermediul analizei unor texte particulare, vizează — ca obiectiv ultim — studiul proprietăților discursului literar. De altfel, Genette însuși mărturisește, într-un interviu acordat lui Ion Pop [2], că după ce a fost influențat de Bachelard și de critica tematică de expresie franceză, el s-a străduit să-și asigure o anume pregătire lingvistică („deși modestă, o asemenea formație era indispensabilă") și să profite de „descoperirea" formaliștilor ruși pentru a aprofunda cercetările de *analiză narativă*, văzută, aceasta, ca una din direcțiile posibile ale poeticii, sau — mai în spiritul lui Genette spus — ca una din direcțiile poeticii istorice, ale istoriei formelor literare.

Dar să revenim la eseurile din *Figures I* și *Figures II* care țin de această ultimă orientare. Se conturează o primă „obsesie", ce va culmina prin *Figures III*: Proust. În *Proust palimpseste* întîlnim o afirmație — surprinzătoare — ce va fi ulterior vehement și convingător contrazisă: tehnica narativă proustiană „nu este prin nimic revoluționară" [3]; dar, adaugă Genette, opera lui Proust are nevoie de „o lectură structuratoare". Deocamdată, și aici și în *Proust et le langage indirect (Figures II)*, sînt avansate doar cîteva sugestii și ipoteze de lucru, privind dimensiunile temporale ale operei, implicațiile metaforei și ale metonimiei, rolul numelor și al limbajului deviat, disimulat. Sugestii — seducătoare, îndrăznețe și incitante — și în *Espace et langage* și *La littérature et l'espace* („figura este în același timp forma pe care o ia spațiul și aceea sub care apare limbajul, și este simbolul însuși al spațialității limbajului literar în raportul său față de sens") [4], însă autorul nu a revenit pînă astăzi asupra lor. *Vertige fixé*, eseu consacrat lui Robbe-Grillet, pare să fructifice niște mai vechi distincții jakobsoniene între metaforă și metonimie (prima ar fi figura structuratoare a poeziei, a doua — a prozei). În *Stendhal* și în special în *Silences de Flaubert*, analiza — strălucitoare dar derutantă prin jocul imprevizibil al ideilor, prin fragmentarismul capricios, labirintic, „baroc" al textului —

Scanned with OKEN Scanner

insistă asupra rolului „efectului de real" și a relației dintre verosimil și perspectivă narativă. În fine, un loc aparte ocupă două studii decis „teoretice": *Frontières du récit* și *Vraisemblance et motivation*. Ele anunță explorările întreprinse în *Figures III* și operează niște binevenite clarificări și delimitări privind cîteva concepte de mare importanță; în *Frontières du récit* sînt analizate raporturile dintre *diégésis* și *mimésis*, *narration* și *description*, *récit* și *discours*; în *Vraisemblance et motivation*, pe lîngă o foarte exactă disociere între *verosimil*, *motivat* și *arbitrar*, întîlnim o fericită utilizare a unui principiu ce fusese formulat de către formaliștii ruși, acela al *motivației retrograde*. Aici, într-adevăr, gîndirea critică a lui Genette poate fi definită ca autentic structuralistă: „Aceste determinări *retrograde* constituie tocmai ceea ce noi numim arbitraritatea povestirii, adică (...) determinarea mijloacelor de către scopuri și, mai brutal spus, *a cauzelor de către efecte*. Tocmai această logică paradoxală a ficțiunii ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul lor funcțional, adică, printre altele, prin corelația cu o altă unitate, și să dăm seama de prima (în ordinea temporalității narative) prin a doua, și așa mai departe..." [5]. Teză de o importanță capitală, rupînd cu o lungă tradiție a unui tip de lectură naivă, ce vedea în povestire o suită de determinări cauzale, în special de natură psihologică (Emma Bovary se sinucide *fiindcă* a fost frivolă, sau: deoarece este atît de frivolă, Emma Bovary nu poate, finalmente, *decît* să se sinucidă). Regăsim astfel disocierile propuse de Tomașevski în a sa *Teorie a literaturii* (1927) cu privire la cele trei tipuri de motivare: compozițională, realistă și estetică. Reamintim că motivarea compozițională se definea prin „economia și oportunitatea motivelor", principiu care a fost reactualizat de poetica actuală sub numele de *Verosimil intrinsec* (constînd în necesitatea respectării unor canoane și exigențe *interne* ale genului și operei) [6]; cînd Tomașevski citează butada lui Cehov: „dacă la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfîrșitul ei eroul trebuie să se spînzure", el înțelege că fiecare episod, fiecare detaliu trebuie să aibe o jus-

Scanned with OKEN Scanner

tificare (o motivare) în plan compoziţional. Or, în fapt, Genette răstoarnă butada lui Cehov, situîndu-se cu adevărat pe poziţia creatorului însuşi, adoptînd, altfel spus, o atitudine *poietică*: aşadar, nu fiindcă „la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfîrşitul ei eroul trebuie să se spînzure", ci *fiindcă la sfîrşitul povestirii eroul se spînzură, la începutul ei trebuie să se bată un cui în perete*. Perspectiva aceasta (care,repetăm, este — în cele mai multe cazuri — aceea a creatorilor înşişi) îşi dezvăluie, practic, o mare eficienţă operatorie, atunci cînd încercăm a degaja semnificaţia cutărei scene, funcţia cutărei descrieri, utilitatea cutărui detaliu; aceeaşi este şi perspectiva din care trebuie să utilizăm categoriile propuse de Barthes: *fonctions, indices, catalyses, noyaux*, etc.

În 1972 Genette publică *Figures III*, carte ce reprezintă, fără îndoială, un moment de excepţională importanţă în „Istoria" (în plină evoluţie) a poeticii prozei. Cartea cuprinde două secţiuni: cea de a doua, *Discours du récit — essai de méthode* va constitui, de fapt, obiectul însemnărilor noastre. Din prima secţiune, o suită de patru studii, vom reţine cîteva idei ce delimitează poziţia teoretică şi opţiunile metodologice ale autorului. În *Critique et poétique*, Genette reafirmă necesitatea unei „teorii generale a formelor literare", a unei „poetici deschise" (deschise în acelaşi timp către „realul literar" — operele existente — şi către „virtualul literar" — operele posibile); întrucît teoriei literare îi sînt de mare folos cercetările „particulare" ale criticii, viitorul studiilor stă în „schimbul şi mişcarea de du-te-vino necesară între critică şi poetică — în conştiinţa şi exerciţiul complementarităţii lor" (p. 11)[7]. În celălalt studiu important al primei secţiuni, *Poétique et histoire*, Genette propune o reformulare a principiilor istoriei literare, înţeleasă ca o „ştiinţă a transformărilor" al cărei obiect sînt „formele" (codurile retorice, tehnicile narative, structurile poetice etc.). Recunoaştem un mai vechi deziderat al formaliştilor ruşi (obiectul de studiu al istoriei literare trebuie să fie *procedeul*) şi recunoaştem, totodată, şi strădania lor — atît de greşit înţeleasă ulterior — de a *nu* despărţi forma de istorie;

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ, Genette își încheie textul citînd una din tezele formulate de Jakobson și Tînianov în 1928, față de care autorul *Figurilor* își exprimă adeziunea totală: „Istoria literaturii (sau istoria artei) este intim legată de celelalte serii istorice; fiecare din aceste serii comportă un mănunchi complex de legi structurale care îi este propriu. Este cu neputință a stabili între seria literară și celelalte serii o corelație riguroasă fără a fi studiat în prealabil aceste legi" [8].

În *Discours du récit*, Genette prezintă, la început, scopul cercetărilor sale și face o serie de precizări terminologice: „Ceea ce propun aici este în primul rînd o metodă de analiză: trebuie deci să admit că urmărind specificul, găsesc universalul, și că străduindu-mă să pun teoria în serviciul criticii pun, fără să vreau, critica în serviciul teoriei" (p. 68). Regăsim, așadar, inter-determinarea poetică-critică și aflăm o primă motivare a alegerii, ca obiect al investigației, a operei proustiene. Firește, Proust a exercitat dintotdeauna o fascinație asupra criticii, fie „veche" sau „nouă"; nu e mai puțin adevărat că pentru „noii critici" opera lui Proust pare a fi devenit în ultimul timp un fel de piatră de încercare, un mijloc de a se verifica pe ei înșiși și de a verifica totodată eficacitatea metodei pentru care au optat. Pe de altă parte, *La Recherche* nu are, pentru Genette, statutul unui „exemplu" menit să ilustreze, fidel, teoria, nici pe acela al unei opere de o atît de puternică originalitate încît să impună crearea unui aparat descriptiv aplicabil *numai* ei. Autorul declară într-un interviu [9] că ciclul proustian marchează un fel de *limită* a povestirii „clasice"; în consecință, aparatul descriptiv-analitic folosit de Genette devine susceptibil de a servi, în primul rînd, studierii ansamblului povestirii literare „clasice" (cu mențiunea că, așa cum vom vedea mai încolo, Proust transgresează aproape în permanență normele acesteia).

Dar, înainte de toate, era necesară o clarificare și o „fixare" a sensurilor principalilor termeni utilizați; primul care este supus acestor operații este tocmai acela de „récit". El a circulat și continuă să circule în trei accepții diferite: a) *enunț narativ, discurs oral sau*

Scanned with OKEN Scanner

scris care își asumă relatarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente; b) *succesiunea de evenimente, reale sau fictive, care constituie obiectul acestui discurs, și care se pot afla în felurite raporturi (înlănțuire, opoziție, repetiție etc.)*; c) *situația ce constă în faptul că cineva povestește ceva: actul de a nara.* Genette se va ocupa de *povestirea* (récit) luată în primul sens, acela de enunț, semnificant, discurs, text narativ, dar va studia și raporturile dintre povestire și evenimentele relatate (sens *b*) sau dintre povestire și actul care o produce (sens c). Pentru a înlătura confuziile, *b* (semnificatul, conținutul narativ) va fi numit de acum înainte *poveste* („istorie", „diegeză") iar c — *narație.* Dacă diegeza și narația nu există decît prin intermediul povestirii (= al textului), aceasta din urmă și-ar pierde calitatea de discurs narativ dacă n-ar conține o istorie (= narativ) și dacă n-ar fi emisă de cineva (= discurs). Studiul discursului narativ va implica, prin urmare, cercetarea raporturilor dintre povestire și diegeză, dintre povestire și narație și dintre diegeză și narație. Aceste delimitări îl obligă pe Genette să re-formuleze tabloul categoriilor povestirii literare stabilit în 1966 de Todorov [10]. După Genette, această clasificare nu reușește să facă demarcarea între problemele care țin de povestire și cele care privesc actul narativ (în categoria de „timp", Todorov includea și raporturile dintre „timpul enunțării" și povestire, „modul" avea în vedere și studiul reprezentării sau non-reprezentării naratorului etc.). De aceea, el propune o re-distribuire a problemelor și distinge trei clase fundamentale: *timpul* — relațiile temporale dintre povestire și diegeză; *modurile* — modalitățile „reprezentării" narative; *aspectul* („voix") — felul în care se află implicată în povestire narația, instanța, situația narativă. Izolarea acestei ultime categorii denotă un interes deosebit (mărturisit, de altfel) pentru actul narativ, problemă destul de neglijată o vreme, cercetătorii ocupîndu-se mai mult de enunțul narativ decît de procesul enunțării. Noua clasificare permite o mai bună investigare a relațiilor dintre cele trei categorii menționate anterior: *timpul* și *modurile* surprind raporturile dintre diegeză și povestire, *aspectul* pe cele dintre narație și diegeză și dintre narație și povestire.

Scanned with OKEN Scanner

Clasificarea se bazează, în chip evident, pe un model sintetic. Genette avansează ipoteza (pe care el însuși o califică undeva „oarecum metaforică") că povestirea poate fi considerată dezvoltarea unei fraze, expansiunea unui verb. Un enunț ca „Veni, vidi, vici" fusese deja apreciat de către retoricieni drept o formă minimală de povestire. Inversînd situația, Genette vede în *Odiseea* sau în *la Recherche* amplificarea unor enunțuri ca „Ulise se reîntoarce la Itaca" și „Marcel devine scriitor". *Și* acest fapt legitimează aplicarea în analiza povestirii a unor categorii împrumutate de la gramatica verbului ; modelul lingvistic (prin *model* să nu înțelegem constrîngeri tiranice, raportarea mecanică la o schemă) este completat de Genette cu unul retoric : figurile retorice (reactualizate sau chiar „inventate" de cercetător) reprezintă terenul pe care își dau întîlnire, în cartea lui Genette, critica și poetica.

În ceea ce privește timpul, se iau în considerație trei tipuri de relații posibile : a) *ordinea* — raporturile dintre ordinea succesiunii evenimentelor în diegeză și ordinea dispunerii lor în povestire (regăsim aici vechea opoziție dintre fabulă și subiect) ; b) *durata* — raporturile dintre durata variabilă a acestor evenimente („segmente diegetice") și pseudo-durata (= lungimea textului) relatării lor în povestire ; c) *frecvența* — raporturile dintre capacitatea iterativă a diegezei și aceea a povestirii. La toate aceste nivele, analiza întreprinsă de Genette este extrem de minuțioasă, propunînd un mare număr de figuri retorice, multe preluate din retorica tradițională ; scopul final este realizarea unui fel de inventar al figurilor narațiunii, altfel spus elaborarea unei „tehnologii narative" care să permită identificarea codului povestirii, precum și a abaterilor de la acest cod.

În capitolul care se ocupă de *ordine*, sînt reperate și sistematizate formele de non-concordanță între însușirea evenimentelor din diegeză și cea din povestire. Cele două figuri principale : *analepsa* (evocarea unui eveniment anterior) și *prolepsa* (povestirea sau menționarea unui eveniment care va avea loc ulterior) sînt supuse unei analize detaliate, la nivelul atît al macro-

Scanned with OKEN Scanner

structurii (textul în ansamblul său), cît și al micro-structurilor (segmente narative). Deși analepsa este atît de frecventă în discursul epic încît de multe ori e greu de spus dacă mai poate fi considerată o „figură", la Proust ea este identificată ca atare, în special prin aceea că „racordul" (momentul în care analepsa se încheie și povestirea se reia) este eludat ; în anumite cazuri, segmentul analeptic tinde chiar să se dezvolte în chip independent, uitînd parcă să se racordeze la situația care l-a generat : „În felul său — adică fără să o proclame, și poate chiar fără să-și dea seama — Proust zdruncină aici normele cele mai fundamentale ale narațiunii, și anticipă cele mai tulburătoare demersuri ale romanului modern" (p. 105). Cît despre prolepsă, cu un mult mai pronunțat caracter de excepție în literatură epică, ea este o dominantă a discursului narativ proustian ; nenumăratele anticipații, cu diverse funcții (completarea unei lacune ulterioare, dublarea unui segment narativ ulterior etc.), îl îndreptățesc pe Genette să afirme că Proust dă prolepsei o întrebuințare fără echivalent în întreaga istorie a povestirii, întrebuințare ce depășește cu mult posibilitățile oferite acestor anticipări în cadrul scrierilor la persoana întîi. Fiindu-i specifică „ubicuitatea temporală", „omnitemporalitatea", povestirea proustiană prezintă, la nivelul marilor unități narative, cazuri de adevărată *acronie temporală* (ordonarea episoadelor în funcție de o dispoziție geografică și nu de una cronologică, spre exemplu), tinzînd către o *autonomie temporală* a povestirii.

În studierea raporturilor de *durată* (de „viteză", raporturi pertinente doar la nivelul marilor unități) se au în vedere patru forme principale ale mișcării narative : elipsa, pauza descriptivă, rezumatul („summary") și scena. Schematizate, raporturile ar fi următoarele : [11]

— elipsă : $TP = O$, $TD = n$; $TP < \infty TD$ [12]

— rezumatul : $TP < TD$

— scena : $TP = TD$ (egalitate convențională realizabilă de exemplu în dialoguri)

— pauza : $TP = n$, $TD = O$; $TP \infty > TD$

Analiza întreprinsă de Genette ne oferă o primă surpriză : „absența aproape totală a povestirii rezumative

în forma pe care a cunoscut-o în întreaga istorie anterioară a romanului, adică nararea în cîteva paragrafe sau cîteva pagini a mai multor zile, luni sau ani de existență, fără detalii de acțiuni sau de cuvinte" (p. 130). Pauzele descriptive sînt și ele rare, și nu determină *niciodată* o întrerupere a timpului diegezei (descrierea proustiană este narare și analiză a activității perceptive a personajului care contemplă). Elipsele, unele nedeterminate (durata escamotată nu este indicată) și ipotetice (nu vom ști niciodată durata exactă a celor două internări ale protagonistului într-o casă de sănătate) sînt rare. Așadar, practic întregul text proustian apare ca o *scenă*, putînd fi distinse, printr-un decupaj ce reține doar marile unități, cinci scene principale, denumite convențional astfel: dimineața Villeparisis, dineul Guermantes, serata de la prințesă, serata de la Raspelière, dimineața Guermantes. Proust rupe în acest fel cu ritmul romanului tradițional, caracterizat prin alternanța dintre dramatic și non-dramatic, deci prin „alternanța de rezumate ne-dramatice cu funcție de așteptare și de legătură, și de scene dramatice al căror rol în acțiune este decisiv" (p. 142) [13].

În ceea ce privește *frecvența*, Genette distinge și opune două tipuri principale: povestirea *singulativă* (a povesti o dată ceea ce s-a petrecut o dată) și povestirea *iterativă* (a povesti o dată ce s-a petrecut de *n* ori); este diferența, spune Genette, între: „ieri, m-am culcat devreme" și „în fiecare zi m-am culcat devreme". Ca și în cazul duratei, raporturile dintre diferitele tipuri sînt variabile în istoria prozei și un anumit „dozaj" poate defini un tip de discurs sau caracteriza opera unui scriitor (a povesti de *n* ori ceea ce s-a petrecut o dată — iată un tip ce exista deja în romanul epistolar al secolului al XVIII-lea, pe care îl întîlnim apoi, în diferite variante și cu diverse funcții, la Faulkner, Gide, Robbe-Grillet și, la noi, la un D. R. Popescu). În romanul tradițional, povestirea iterativă este subordonată povestirii „propriu-zise", adică povestirii singulative. La Proust, situația se răstoarnă, romancierul pare cuprins de un fel de „ivresse de l'itération". Povestirea iterativă răspunde unei „legi" psihice („a gîndi două momente

în același timp, aceasta înseamnă aproape întotdeauna, pentru personajul proustian, a le identifica și a le confunda : această stranie ecuație este însăși legea iterativului" — p. 169) și voinței de a surprinde caracterul ciclic și circular al existenței, al „revenirii" orelor, zilelor, anotimpurilor. Este încă un aspect care îl determină pe Genette să numească opera proustiană un „joc formidabil cu Timpul", un roman al timpului „dominat", „captat", „pervertit".

În sfîrșit, o problemă care interesează temporalitatea narativă dar, în și mai mare măsură, „aspectul", este *timpul narației*, discutat de Genette, cum e și firesc, la capitolul „voix". Să reținem că este vorba de poziția instanței narative în raport cu diegeza, de *distanța* — în timp — între momentul narației și faptele narate. Patru tipuri principale sînt reperabile : narația *anterioară* („povestirea predictivă" — *Oedip*, *Odiseea*, *Moyse sauvé* de Saint-Amant), narația *simultană* (monolog interior, numit de unii, cu o formulă mai adecvată, *discurs imediat)*, narația *ulterioară* (tipul cel mai răspîndit) și narația *intercalată* (romanul epistolar cu mai mulți „emițători" și „destinatari"). În narația ulterioară, distanța dintre momentul narației și faptele narate este greu de apreciat în povestirea la persoana a treia ; în schimb, în povestirea la persoana întîi, determinarea acestei distanțe este de o importanță capitală, fie că e vorba de textele ce adoptă formula „jurnal", fie de cele ce au aparență de „memorii", fie de cele a căror ambiguitate ridică probleme comentatorului (v. *l'Étranger)*. Determinarea distanței implică și studierea perspectivei narative, căci naratorul poate adopta perspectiva lui de *astăzi* asupra evenimentelor trecute sau poate mima ignoranța, transpunîndu-se în „pielea" celui de odinioară și limitîndu-și „cîmpul de vedere" (sînt ipostazele definite odinioară de Spitzer drept „*eu narînd*" și „*eu narat*").

La începutul părții consacrate „modurilor", se reia o cunoscută opoziție, aceea dintre „showing" și „telling". Genette pleacă, de fapt, de la distincția platoniciană dintre *diegesis* și *mimesis* ; el o reactualizează, urmărind rolul factorilor mimetici în ceea ce el numește

Scanned with OKEN Scanner

„récit d'événements" și „récit de paroles", factori care se reduc, finalmente, la două aspecte: cantitatea de informație narativă și absența (sau prezența) naratorului. Astfel, „mimesis-ul (se definește) printr-un maximum de informație și un minimum de informator, diegesis-ul prin raportul invers" (p. 187). În ceea ce privește „le récit de paroles", autorul distinge trei tipuri de discurs: a) *discursul narativizat sau povestit*; b) *discursul transpus* („stil indirect"); c) *discursul reprodus* — forma cea mai mimetică. Această parte a cărții lui Genette are defectul de a trece prea repede peste o serie de distincții ce se cereau nuanțate; pe de altă parte, obiecțiile pe care le-a ridicat Mieke Bal [14] ni se par, în bună măsură, îndreptățite. Cercetătoarea olandeză observă că, pe de o parte, demonstrația lui Genette ajunge la concluzia că orice descriere este mimetică și orice eveniment este diegetic ceea ce echivalează, în fapt, cu a refuza descrierii o funcție propriu-zis narativă; pe de altă parte, acel „discours narrativisé" este, în realitate, integrat în povestire, este asumat de către narator și nu se mai distinge, teoretic, de „le récit d'événements". În schimb, mai puțin justificate ni s-au părut obiecțiile vizînd modul în care Genette tratează chestiunea „perspectivei narative". E foarte adevărat că autorul *Figurilor* nu face decît să reia celebra clasificare tripartită sugerată în 1946 de Jean Pouillon și reactualizată ulterior de Todorov, propunînd doar un termen nou, acela de *focalisation*, inspirat, acesta, de termenul folosit în 1943 de Brooks și Warren în *Understanding Fiction* și anume „focus of narration". Genette mai aduce o ameliorare definițiilor lui Pouillon-Todorov, aparent minoră, în fapt esențială: cei doi foloseau formula: naratorul *știe* mai mult (mai puțin) decît personajul, Genette o retușează în mod fericit, căci adecvat realității narative: naratorul *ne spune* mai mult (mai puțin) decît știe personajul. Tabloul este refăcut astfel: viziunea „par derrière", cînd naratorul ne spune mai mult decît știe oricare dintre personaje, este numită *focalizare zero* (sau povestire nefocalizată); viziunea „avec" (naratorul nu ne spune decît ce știe un anume personaj) este numită *focalizare internă*, și poate

apare în trei ipostaze : fixă (întreaga povestire adoptă punctul de vedere al unui singur personaj), variabilă (personajul focal se schimbă) și multiplă (ca în romanul epistolar) ; în fine, viziunea „du dehors" (naratorul ne spune mai puțin decît știe personajul) este numită *focalizare externă*. Această clasificare are avantajul — atît de prețios — al simplității și al clarității. Ea tranșează — la un anumit nivel, cel puțin — o de pe acum veche dezbatere al cărei dosar a căpătat dimensiuni impresionante [15]. Fără îndoială, un Wayne Booth merge mult mai departe în *The Rhetoric of Fiction* (1961 ; trad. rom. 1976) atunci cînd stabilește o serie întreagă de raporturi între diferiții factori implicați în narațiune, raporturi ce dau impresia că „epuizează" situațiile narative posibile. Dar, într-o primă fază a analizei, modelul tripartit reluat și ameliorat de Genette are o eficiență operatorie certă. Să mai adăugăm la aceasta alte două aspecte care îi pun în lumină validitatea și „modernitatea". Mai întîi, faptul că Genette înlătură — în chip definitiv, nu încape îndoială — o veche confuzie, operînd acum o delimitare tranșantă între *mod* (corespunzînd întrebărilor : cine *vede* ? cine este personajul al cărui punct de vedere orientează perspectiva narativă ?) și *voce* (cine povestește ? cine este naratorul ?). În al doilea rînd, sînt înlăturate niște false norme, stabilite, în momente de efervescență creatoare și de entuziasm față de noile tehnici romanești, de H. James și apoi de Lubbock și Sartre (acesta din urmă în atît de des citatul articol din 1939 cu privire la Mauriac) : norma superiorității unui punct de vedere asupra altuia (în fapt, a punctului de vedere „avec" asupra celui „par derrière", primul părînd în epocă „modern", adecvat, „verosimil", al doilea „clasic", desuet, convențional) și norma coerenței interne (obligativitatea folosirii, în cursul unui roman, a unui unic punct de vedere). Or, ambele norme sînt arbitrare. Superioritatea unui punct de vedere asupra altuia e o iluzie : fiecare tip de focalizare este în fond o convenție, un procedeu narativ, și singurul criteriu valabil este *adecvarea*. Cît privește exigența consecvenței, realitatea narativă ne obligă să constatăm că există un *cod* predominant al textului, dar

Scanned with OKEN Scanner

că numeroase „infracțiuni" sînt posibile. Oricît de „balzacian" ar fi un roman, el nu respectă de la un capăt la altul focalizarea zero. Romanul „modern", de la Stendhal încoace, practică în mod curent alternarea punctelor de vedere. Am spune chiar că pertinentă este, la urma urmei, doar analiza pe „segmente" narative, și că, și aici, criteriul adecvării este singurul acceptabil. Dealtfel, opera lui Proust îi oferă lui Genette un exemplu admirabil în sprijinul acestei înțelegeri anti-dogmatice a perspectivei narative. Scrisă la persoana întîi, la *Recherche* ar trebui să implice o focalizare asupra protagonistului-narator. În realitate, Proust transgresează limitele sistemului său narativ (sînt destule cazuri în care întîlnim focalizarea zero, ceea ce ar părea aberant unui „purist" al punctului de vedere). În *La Recherche* nu putem vorbi decît de un sistem politonal (polimodal): „concurență (...) de focalizări teoretic incompatibile, care zdruncină întreaga logică a reprezentării narative" (p. 224).

Rămîne ca ultimul capitol, cel consacrat „aspectului" („voix"), să răspundă la întrebarea: „cine povestește?". Genette are acum în vedere instanța narativă, pe care o distinge de la bun început de instanța scriiturii, pentru a face ulterior o delimitare netă între autor, narator și personaj. Dacă locul narativ este doar în mod excepțional indicat într-un text (și de cîte ori un cititor își pune întrebarea: *„unde* e povestită istoria"? — p. 228), în schimb timpul narării — mai precis distanța temporală între momentul narării și diegeză — este o chestiune de cea mai mare importanță; am amintit disociațiile stabilite de Genette puțin mai înainte, atunci cînd am trecut în revistă nivelele temporale și raporturile dintre ele. Încă un argument este găsit pentru a refuta identificarea naratorului cu Marcel Proust: naratorul relatează în final evenimente care au loc (reconstituirea cronologică o dovedește) *după* moartea lui Proust. Analiza discursului naratorului evidențiază încă o trăsătură originală și încă un „atentat" la canoanele tradiționale: „dacă *În căutarea timpului pierdut* e resimțită ca nemaifiind „cu adevărat" un roman, ca o operă care, la nivelul ei, închide istoria genului (ge-

nurilor) și inaugurează, alături de alte cîteva, spațiul fără limite și parcă indeterminat al *literaturii* moderne, ea datorează acest lucru, în chip evident — și, din nou, împotriva „intențiilor autorului" și prin efectul unei acțiuni cu atît mai irezistibilă cu cît a fost involuntară — acestei invadări a istoriei de către comentariu, a romanului de către eseu, a povestirii de către propriul ei discurs" (p. 265). Analiza nivelelor narative duce la studierea funcțiilor povestirii metadiegetice și a tipurilor de legături între povestirea metadiegetică și povestirea-cadru [16], la relevarea rolului metalepsei (intruziunea naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic) și la o edificatoare comparație între *Jean Santeuil* și *la Recherche :* în aceasta din urmă, povestirea metadiegetică a fost sistematic eliminată, în favoarea unei practici narative pe care Genette o numește „pseudo-diégétique" ; „O povestire, în principiu, secundă, dar imediat readusă la nivelul prim și luată în stăpînire, oricare ar fi sursa ei, de eroul-narator" (p. 249). După ce propune un tablou ce pune în relief statutul naratorului în raport cu nivelul narativ (extra- sau intradiegetic) și cu diegeza (hetero- sau homodiegetic), Genette schițează o discuție asupra funcțiilor naratorului, asupra căreia ne vom opri ceva mai pe larg.

Punctul său de plecare este celebrul tablou datorat lui Jakobson, ce schematizează procesul comunicării verbale [17]. Or, în 1971, la Cerisy-la-Salle, Claude Ollier prezenta comunicarea „Vingt ans après", reprodusă în volumul doi *(Pratiques)* din *Nouveau roman : hier, aujourd'hui* (10/18, 1972), în care încerca, în chip independent și pornind de la același model, stabilirea *funcțiilor povestirii.* Funcției poetice îi va corespunde funcția pe care Ollier o numește deocamdată *romanescă ;* problema care se pune acum este determinarea celorlalte funcții, subordonate, firește, celei deja stabilite. Pentru a desemna „instanța expresiei personale", Ollier avansează un termen pe care Jakobson îl avusese în vedere : funcția *expresivă.* Raporturile dintre ficțiune și realitate definesc funcția *reprezentativă.* Numind *operatorie* funcția care la Jakobson era numită conativă, Ollier subliniază rolul creator al cititorului (pus față

în față cu virtualitățile textului). Funcția *semnalizatoare*, corespunzînd funcției fatice, include „ansamblul semnalelor dispuse de-a lungul pistei textului pentru a provoca și ghida descifrarea lui, fie sub formă de interpelări, mai mult sau mai puțin directe, ale cititorului, fie sub formă de repere de toate felurile destinate să relanseze atenția lui în orice direcție dorită" (p. 201). Cît privește funcția metalingvală, ea se dedublează în: *metalingvală* și *metaficțională*, prin raportare atît la limbă cît și la cod, retorica ce guvernează procesul narării, această deschidere către diferitele modalități ale narațiunii permițînd izolarea unei funcții suplimentare, numită *interficțională*. Ollier precizează mai întîi că schema sa are menirea de a pune în evidență locul subordonat al funcțiilor expresivă și reprezentativă, încît textul narativ capătă o aproape absolută autonomie; urmărind, așadar, să conteste două „mituri" impuse de critica tradițională: „mitul autorului" și „mitul realismului", scriitorul le înlocuiește în fapt cu altele: mitul lecturii creatoare și mitul textului ca sistem autonom. În al doilea rînd, Ollier preferă termenului *roman* pe acela de *ficțiune* (din rațiuni înainte de toate subiective: propriile sale opere ar corespunde mai exact noii denumiri), fapt pentru care funcția romanescă va fi numită funcție ficțională. Re-scris de Ollier, tabloul jakobsonian va arăta astfel:

	REPREZENTATIVĂ	
EXPRESIVĂ	FICȚIONALĂ	OPERATORIE
	SEMNALIZATOARE	
	METALINGVALĂ	
	METAFICȚIONALĂ	
	INTERFICȚIONALĂ	

E tentant acum să comparăm acest tablou cu ceea ce a întreprins Genette, deși tentativa lui nu este la fel de sistematică și de coerentă ca aceea a lui Ollier. După Genette, funcția cea mai importantă a naratorului este aceea *narativă*, „de la care nici un narator nu poate să abdice fără a-și pierde în același timp calitatea de narator" (p. 261). O a doua funcție este dedusă din faptul că naratorul se poate referi la textul narativ

Scanned with OKEN Scanner

printr-un fel de *discurs metanarativ*, acest discurs avînd rolul de a marca „articulațiile (textului), conexiunile, inter-legăturile, pe scurt organizarea internă: acești 'organizatori' ai discursului, pe care Georges Blin îi numea 'indicații de regie', aparțin unei a doua funcții pe care o putem numi *funcția de regie*" (p. 262). Avînd, apoi, în vedere că în cadrul situației narative sînt angajați doi protagoniști: naratorul și „destinatarul" narațiunii — *le narrataire*, Genette identifică o funcție de *comunicare*, ce corespunde atît funcției fatice cît și celei conative. Pentru a denumi „orientarea naratorului către el însuși" (p. 262), Genette distinge o funcție testimonială sau de *atestare*. În fine, naratorul poate comenta diegeza, direct sau indirect, sub forma unui „discurs explicativ și justificativ" (frecvent la un Balzac, unde se urmărește motivarea realistă): este funcția *ideologică* a naratorului. Așadar, Genette distinge cinci funcții, cu una mai puțin decît la Jakobson (funcțiile fatică și conativă fiind asimilate într-una singură) și cu trei mai puțin decît la Ollier. Deși Genette nu schematizează grafic rezultatele demonstrației sale, o vom face noi pentru a facilita compararea tablourilor:

TESTIMONIALĂ NARATIVĂ DE COMUNICARE
METANARATIVĂ
IDEOLOGICĂ

Să subliniem, mai întîi, că cele două tablouri au, în intenția autorilor lor, o aplicabilitate limitată, cel al lui Ollier referindu-se, în primul rînd, la practica sa scripturală de „Nou Romancier", cel al lui Genette la romanul proustian. Această limitare pare să indice de la bun început marile (poate chiar insurmontabilele) dificultăți de care s-ar lovi orice încercare de găsire a unor funcții valabile pentru *totalitatea* literaturii românești. În al doilea rînd, să nu uităm că Genette studiază funcțiile *naratorului*, pe cînd Ollier acordă prioritate *ficțiunii*, consecință a autonomiei pe care o capătă, în concepția noilor romancieri, textul narativ.

Funcțiile aflate în centrul tablourilor sînt nu numai cele mai importante ci și cele mai discutabile. Pentru Genette, funcția narativă definește însăși rațiunea de a fi a naratorului; foarte adevărat, numai că sînt trans-

Scanned with OKEN Scanner

gresate cu mult limitele *literaturii*, funcția narativă putînd fi identificată și într-o serie de modalități de expresie para-literare sau non-literare. La Ollier, ficțiunea înseamnă „sistem narativ provizoriu închis, în care narațiunea însăși constituie intriga și dispune sensul" (p. 203); este vorba, așadar, de o structură („o entitate autonomă de dependențe interne" — p. 204) deschisă, întrucît susceptibilă de a fi modificată sau completată printr-o lectură critică sau prin producerea unui sistem ficțional derivat; ceea ce dă naștere „armăturii ficționale" este proliferarea „celulelor narative inițiale", iar sensul este creat tocmai de procesul căutării locului exact pe care trebuie să-l ocupe fiecare figură narativă. Ca și alți teoreticieni ai Noului Roman, Ollier acordă mare importanță capacității *generative* a textului, nivelului semnificantului, de unde această definiție: „ficțiunea este cartea considerată drept semnificant global" (p. 207). De aceea, „fabula" nu-și află loc în tablou, Ollier precizînd că de o „funcție fabulatoare" s-ar putea vorbi doar dacă s-ar încerca alcătuirea unui alt tablou, vizînd de astă dată funcțiile lecturii. Dar, atît Ollier cît și, mai ales, Genette, observă că una din funcții poate deveni predominantă în așa fel încît să îngăduie a releva specificitatea unei opere sau a unui grup de opere (în proza modernă o funcție secundară poate juca în text un rol capital). Cea mai dificilă operație este identificarea funcției centrale, termenii „narativ", „romanesc" sau „ficțional" neputînd fi decît niște soluții provizorii. Pe de altă parte, această funcție principală va fi întotdeauna condiționată, determinată de funcțiile secundare (raportarea la un anumit cod narativ, modul în care este „reprezentată" realitatea, felul în care naratorul înțelege să-și facă simțită prezența în cursul narațiunii etc.). Din acest punct de vedere, am putea adresa lui Ollier și Genette critica pe care autorii *Retoricii generale* (Larousse, 1970, p. 23) o fac lui Jakobson: mesajul nu este un factor printre ceilalți, el este *produsul* celor cinci factori; în consecință, funcția centrală nu numai că însumează raporturile dintre celelalte funcții, dar în același timp le *transcende*, acționînd asupra codului, influențînd rela-

Scanned with OKEN Scanner

ția dintre mesaj și referent etc. Oricum însă, prin această discuție (doar schițată) asupra funcțiilor naratorului, Genette atacă o problematică ce ține de resorturile cele mai intime și mai importante ale Literaturii [18].

Așadar, prin intermediul analizei unei opere particulare, Genette reușește să forjeze un aparat descriptiv utilizabil în investigarea unei considerabile părți a literaturii epice. Plăcerea cu care el dă naștere acestui „maelström taxinomic" [19] este evidentă; dar terminologia utilizată — savuroasă și exactă în același timp — are întotdeauna acoperire și demonstrează convingător legitimitatea tentativei de reconsiderare a retoricii [20]. Așa cum declară chiar Genette [21], intenția sa a fost de a elabora o „tehnologie" narativă care să se aplice la povestire așa cum retorica antică era aplicată discursului persuasiv sau poetic; dar, adaugă el: „Aș fi putut pune drept motto la *Discours du récit* aceste cuvinte ale lui Mallarmé ce rezumă admirabil paradoxul acestui tip de cercetări: *orice metodă este o ficțiune*". Grila aplicată nu numai că nu anulează specificitatea operei ci o scoate și mai pregnant în evidență, iar analiza textului (analiză ce duce și la corectarea unor mai vechi erori perpetuate de critica tradițională) permite abordarea unor probleme capitale ale prozei. Modul în care a fost primită și utilizată tehnologia narativă elaborată de Genette confirmă aprecierea făcută de Jean Rousset imediat după apariția *Figurilor III*: „Această sinteză nouă și riguroasă ne va îngădui să reorientăm și să precizăm modalitățile de analiză a discursului narativ" [22].

NOTE

1. *Poétique et critique*, în *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 42.
2. În „Echinox", nr. 9—10, 1976, pp. 8—9.
3. *Figures I*, p. 57.
4. *Figures II*, p. 47.
5. *Figures II*, p. 94.
6. Principiu foarte vechi de fapt, dar care a fost „reabilitat" în anii din urmă: v., de exemplu, T. Todorov, *Poétique*

Scanned with OKEN Scanner

et poétique selon Lessing, în Recherches poétiques, I, Paris, Klincksieck, 1975.

7. Idee susținută deja în *Structuralisme et critique littéraire*; o regăsim la, practic, toți poeticienii moderni, de la Paul Zumthor la T. Todorov, de la Barthes la Fr. Van Rossum-Guyon și L. Dällenbach.

8. *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*, în *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 138.

9. Acordat lui Raymond Bellour, în „Magazine littéraire", nr. 75, aprilie 1973, pp. 37—38; citățm: „Ca și cum totalitatea formelor povestirii clasice s-ar fi reunit condensate, înainte chiar de a se desface sau tocmai în momentul cînd începeau să se desfacă, în acest text exemplar care este *În căutarea timpului pierdut*".

10. *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications", 8, 1966, pp. 125—151; apărut în versiune românească în *Poetică și stilistică*, ed. Sorin Alexandrescu și Mihai Nasta, Buc., Univers, 1972, pp. 370—400.

11. TD=timpul diegezei; TP=timpul povestirii. Relațiile vor fi, firește, într-o anumită măsură, convenționale și aproximative. Ceea ce interesează sînt: durata la nivelul diegezei (doi ani, două luni, două zile, două ore din existența personajului-personajelor) și numărul de pagini ce corespund acestei durate.

12. Semnele $\infty >$ și $< \infty$ înseamnă, pentru Genette, „infinit mai mare" și, respectiv, „infinit mai mic".

13. Să subliniem cu această ocazie necesitatea unor *studii istorice*, care ar releva că, în evoluția prozei, raporturile dintre rezumat, scenă, pauză și elipsă sînt variabile; problema este, prin urmare, de „dozaj". De asemenea, variabile sînt funcțiile acestor categorii (cel mai atent studiată a fost, din acest punct de vedere, pauza descriptivă; o sistematizare a chestiunii în Ph. Hamon, *Qu'est-ce qu'une description*, „Poétique", 12, 1972). Un exemplu (cu reale virtuți didactice) de analiză pre-genettiană a duratei narative în J. Verrier, *Etude des romans de Balzac*, în „Cahiers pédagogiques", 1969, n. 86.

14. *Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit*, în „Poétique", nr. 29, 1977, pp. 107—127.

15. v. Françoise Van Rossum — Guyon, *Point de vue ou perspective narrative ?*, în „Poétique", 4, 1970.

16. Cauzalitate directă în plan evenimențial = funcție explicativă a povestirii metadiegetice; relație pur tematică = structură „en abyme"; nici o relație nu există între cele două nivele = actul narativ el însuși îndeplinește o funcție în diegeză (*O mie și una de nopți*). Lucien Dällenbach va utiliza sugestiile lui Genette, îmbogățindu-le și nuanțîndu-le, în excelenta sa carte despre „la mise en abyme": *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

17. În volumul *Style in Language*, 1958, versiune românească în *Probleme de stilistică*, București, Editura științifică, 1964.

18. Nu putem decît regreta că Genette, deși intuiește importanța chestiunii, „expediază" într-o singură pagină problematica „naratarului".

Scanned with OKEN Scanner

[19]. Jean-Louis Bachellier, *La poétique lézardée*, în „Littérature", 12, 1973, p. 109.
[20]. Așa cum sublinia și Roland Barthes, în „La Quinzaine littéraire", 15 oct. 1972: „Genette — și aceasta definește personalitatea lucrării sale — stăpînește în același timp trecutul și prezentul poeticii".
[21]. În „Le Magazine Littéraire", nr. 75, avril 1973.
[22]. Cf. *Narcisse romancier*, Paris, Corti, 1973, p. 12.

Al. CĂLINESCU

Scanned with OKEN Scanner

POETICA GENURILOR LA PAUL ZUMTHOR

De aproximativ un deceniu se poate vorbi despre *poetica medievală* ca despre o arie bine delimitată a cercetării literare. Ceea ce o particularizează față de alte întreprinderi este faptul că, deși s-a impus ca o cercetare specializată a unui corpus limitat (literatura medievală), a sfîrșit prin a furniza modele teoretice și tehnici de investigare cu caracter general, aplicabile și altor zone sau epoci literare.

Vom încerca în cele ce urmează să punem în evidență elementele esențiale ale poeticii medievale, avînd ca punct de sprijin opera promotorului ei — Paul Zumthor, autorul mai multor lucrări de referință în acest domeniu. Nu înainte de a preciza că cel mai nuanțat și pertinent comentariu al poeticii medievale a fost făcut chiar de autorul său într-un eseu-bilanț, *Parler du moyen âge* (Paris, Minuit, 1980). Multe din conceptele implicate într-o cercetare desfășurată pe parcursul a mai bine de două decenii sînt decantate și reevaluate prin prisma celui mai sigur criteriu — acela al timpului.

1. Domeniile

1.0. *Istoria literară* este prima ipostază în care, din punct de vedere cronologic, ni se oferă textele lui Paul Zumthor. Concepția sa îl scoate însă în afara oricăror constrîngeri limitative sau unilateralizante și-i situează cercetarea în spațiul lărgit al științei literaturii, proiectînd-o pe fundalul poeticii și semioticii. De aceea, diso-

Scanned with OKEN Scanner

cieri necesare pentru stabilirea unui raport real între Zumthor istoricul literar și Zumthor poeticianul, se impun de la sine. De fapt, evoluția sa de la *Istoria literară a Franței medievale* (1954) pînă la ultima sa carte este simptomatică și reflectă trecerea necesară, ca urmare a ponderii crescînde a lingvisticii și a teoriilor despre semn, de la istorie literară la poetică, de la simplul inventar, la organizare în sistem, chiar dacă, în final, se ajunge din nou la o „re-istorizare" a unui ansamblu conceptual elaborat „în teorie" adică prin dezistorizarea faptelor [1]. I se datorează lui Paul Zumthor istoricul literar cîteva texte esențiale, devenite puncte de referință: Istoria literară mai sus citată, capitolul inițial (sec. X—XIII) din monumentala *Istorie a literaturii franceze* realizată sub conducerea lui Antoine Adam, precum și numeroase studii și articole, publicate cu diverse prilejuri. Concepția despre istoria literară anunță și presupune în același timp poeticianul, deoarece simplul examen al elementelor de pură istorie literară și culturală este în permanență dublat de scopul de a ajunge la concluzii generalizatoare, cu valoare teoretică. Paul Zumthor abordează literatura medievală ca pe un ansamblu unitar de forme de gîndire, de expresie și de scriitură, definit printr-un număr de constante care configurează un anumit tip de civilizație, în care spiritul european și-a elaborat și produs operele, idee care generează de altfel demersul unui alt eminent cercetător al literaturii medievale, E. R. Curtius. [2] „Istorie literară a Franței medievale" și nu o „istorie a literaturii medievale în Franța" ne oferă titlul citat mai sus și amănuntul este important deoarece reflectă depășirea nivelului unei istorii anecdotice, evenimențiale. Această „istorie literară" se definește ca un sector al istoriei sociale și este ipostaza în care istoria literară poate deveni știință, însemnînd tabloul vieții literare în națiune, istoria culturii, a mecanismului producerii și receptării literaturii.

În 1981 (articolul citat), Zumthor acordă o mare importanță condițiilor reale de producere a textelor, proces pe care îl abordează din unghiul intertextualității.

Scanned with OKEN Scanner

1.1. Obiectul istoriei literare este pentru Paul Zumthor, ca și pentru Curtius, ca și pentru poeticienii actuali, *variabilitatea literaturii* și nu simpla înlănțuire arbitrară de fapte, avînd ca singur criteriu cronologia. Diacronia și sincronia sînt unificate în demersul zumthorian: „Mai multe fascicule de linii diacronice sînt în mod real prezente în sincronia textului"[3]. Variabilitatea literaturii înseamnă *evoluția* seriei și constă din redistribuirea formelor și funcțiilor. Operele particulare nu au importanță în sine, ci devin semne ale transformărilor și astfel, nu genurile se schimbă, ci *procedeele* și funcționalitatea acestora — genurile noi nu sînt decît produse ale transformărilor: trans-forme. Ceea ce interesează deci istoria literară, în această accepție, este evoluția formelor, legile transformărilor în timp, înlocuirea unui sistem prin altul și funcționalitatea fiecăruia. Se estompează astfel extra-literarul, evoluția fiind urmărită la nivelul formelor și structurilor. Nici chiar geneza nu poate fi considerată exterioară procesului intrinsec al literaturii. Abolind o falsă opoziție (structură-istorie), Zumthor realizează o „poetică istorică", posibilă deoarece „structurile nu sînt inerte și nici chiar stabile (*Essai...*, p. 146). Cîntecul de curte, cîntecul epic, romanul medieval, etc. devin tot atîtea *modele* abstracte, generale, ale căror manifestări sînt textele particulare. Dinamismul este asigurat de funcționalitatea modelelor și de procesul de trecere de la un model la altul. Dar evoluția formelor literare nu poate fi concepută ca o linie dreaptă, modelele nu se ordonează riguros în timp, nu putem stabili granițe nete între ele, nu asistăm niciodată la apariția, creșterea și dispariția solitară a unui model. Dimpotrivă, ele coexistă, se nasc unele din altele, procedeele, trăsăturile unui sistem capătă noi funcționalități în altul. Iată de ce, pentru Paul Zumthor, evoluția literaturii în general și a literaturii medievale în special se produce conform unui ritm complex („mouvance"). Variabilitate în unitate, noi forme de organizare ale unui același material — aceasta ar fi pentru Zumthor esența literaturii din toate timpurile.

Scanned with OKEN Scanner

1.2. *Poetica*, spre deosebire de istoria literară, cercetează „ansamblul semnificant pe care îl constituie un discurs realizat și încearcă să-i definească regulile proprii de transformare" *(Essai...*, p. 12). O opoziție fundamentală este necesară pentru a stabili cu exactitate obiectul poeticii : aceea dintre operele particulare și discursul literar. Proprietățile acestuia din urmă, legile care îl guvernează și în virtutea cărora un text este literar sau nu, altfel spus, *literaritatea* și nu literatura este domeniul poeticii. Poetica generalizează, reorganizează cu rigoarea științei datele oferite de istoria literară, neputînd însă să se dispenseze de ea. Raportul stabilit de Zumthor (istorie literară-poetică) este deci opus drumului parcurs de formaliștii ruși, pentru care elucidarea problemelor teoretice, conducînd la o nouă concepție despre formă, facilitează abordarea evoluției literare (poetică teoretică-istorie literară) [4]. Poetica zumthoriană valorifică toate cuceririle lingvisticii structurale post-saussuriene. Conceptele de *structură* și *sistem* subîntind demersul zumthorian în ansamblul său. Descrierea angajează ordinul structurilor, iar obiectul este un nod de relații. Dar sistemul este mai ales considerat în devenire, în dinamismul funcționalității elementelor sale și ceea ce pare a interesa pe autorul poeticii medievale este mai ales măsura în care virtualitățile sistemului sînt sau nu realizate. Această preocupare face din poetica zumthoriană o poetică deschisă, o teorie a virtualului literar, a combinațiilor posibile, previzibile sau deductibile în interiorul sistemului.

Zumthor mai rezolvă și o altă problemă spinoasă a poeticii : mult dezbătuta chestiune a posibilității de aplicare a modelului poetic pe un text sau pe un corpus de texte. Demonstrația este în favoarea celei de-a doua alternative și cîmpul poeticii se lărgește considerabil, căci textul își capătă valoarea comunicativă doar integrat în forța unui sistem.

1.2.1. Importanța acordată *retoricii*, înțeleasă în sens larg, ca știință generală a discursului, este dublu justificată : pe de o parte prin complementaritatea sa față de poetică în cercetarea actuală, pe de altă parte, prin importanța ideii de *formă* în contextul literaturii

Scanned with OKEN Scanner

medievale. Unitatea acestei epoci rezidă pentru Zumthor, ca și pentru Curtius, în unitatea formelor, de gîndire sau de limbaj, a formelor pe care le-au luat manifestările literare. Coerența ansamblului este asigurată în primul rînd de topică și retorică. Paginile consacrate definirii tipurilor, topoilor, coerenței registrale, o demonstrează cu prisosință. Din acest punct de vedere, literatura medievală pare a fi un domeniu privilegiat pentru demersul structural și trebuie să subliniem la Paul Zumthor perfecta adecvare a instrumentelor de lucru la obiectul cercetării. Retorica va facilita autorului schițarea unei configurații „stilistice" a epocii, prin însăși definirea noțiunii de stil, raportată la alte concepte cheie. Scopul este de a stabili în ultimă instanță în ce măsură moștenirea retorică conținută în textele medievale se integrează într-o semiologie generală.

1.3. *Semiotica* este fundalul pe care se proiectează toată această vastă cercetare. Poetica se deschide și se împlinește teoretic prin semiotică. Literatura medievală, cît și faptul literar în general, sînt concepute ca un sistem semiologic și lectura textelor zumthoriene ne convinge de posibilitatea unei semiologii a literaturii medievale, deci a oricărui grup de texte sau tip de discurs care se organizează sub forma unui sistem de semne. Ce este de fapt trecerea de la un model la altul așa cum este ea studiată în *Essai...* și *Langue, texte, énigme* (Paris, Seuil, 1975) decît o evoluție privită la nivelul semnificantului ? Semnificatul, pe de altă parte, înglobează ideologia sau o „temă" globală, subiacentă fiecărui model : eroismul pentru epopee, curtoazie pentru roman sau canzonă, etc. și la acest nivel s-ar putea situa abordări de tipul celor intreprinse de E. Köhler sau Auerbach [5].

În centrul preocupărilor lui Paul Zumthor se află problema sensului și a semnificației. Textul este privit fie mai ales ca semn (al universului, al istoriei, al omului) fie mai ales ca eveniment și inserarea sa în istorie este perceptibilă sub forma unei suprapuneri de straturi semiologice distincte (*Essai...*, p. 26). Raportul sens-formă este pentru Paul Zumthor decisiv ; de justa sa

Scanned with OKEN Scanner

înțelegere depinde pătrunderea esenței autentice a fenomenului literar. Sensul este proces și nu dat, este produs de o serie de formalizări : cea implicită a limbii, cea semi-explicită a tradiției, cea explicită a „operei", iar textul este infinit productiv, emanînd o semnificație complexă *(semioza, semnificanța)*. Sînt toate probleme ținînd de competența semioticianului care, în mod atît de fericit, dublează pe medievistul și poeticianul Paul Zumthor. Relația cu lingvistica este implicită și străbate studiile zumthoriene în totalitate, căci „semiologia faptului poetic îmbrățișează lingvistica ca pe o disciplină quasi ontologică" *(Essai...*, p. 146). Definiția formală a faptului literar medieval înseamnă pentru Zumthor o problemă semiologică particulară de un interes practic și teoretic evident. Studiul fiind întotdeauna pentru Zumthor de natură „tipologică" (în sensul acordat de Lotman), literatura va fi definită printr-o analiză semiotică și o clasare tipologică a textelor [6]. Textul, astfel conceput, nu va fi însă nici izolat de context nici absolutizat ci, dimpotrivă, integrat într-o vastă „rețea de relații genitive și într-o procesiune de generări" [7].

2. Textul

2.0. *Limbă, text, enigmă* este titlul cărții lui Paul Zumthor, apărută în 1975. Noțiunea de *text*, ca enigmă ce trebuie descifrată, și întreaga constelație terminologică formată în jurul ei (textualitate, textură, intertextualitate, etc.) constituie un punct focal al întregului demers zumthorian. Textul este loc de plecare și de sosire, este în același timp sursă și teren de validare a formulărilor cu caracter teoretic. Una din constantele fundamentale ale cercetării zumthoriene este efortul izvorît din conștiința unei necesități stringente de definire a statutului textului (în cadrul literaturii medievale dar și în general).

Textualitatea este primul și cel mai important criteriu folosit de Zumthor în abordarea literaturii. De cînd se poate vorbi de literatură ? Ce anume conferă coerență și unitate evului mediu — acest vast ansamblu de

Scanned with OKEN Scanner

tendințe deseori contradictorii? Răspunsul nu poate fi găsit decît prin studiul textelor: „Consider literatura medievală în formele și funcționalitatea sa (sub un singur aspect: acela al textelor)" *(Essai...*, p. 8). Opțiunea pentru demersul textual, în defavoarea celui genetic nu îl anulează pe acesta din urmă, ci îl deplasează pe un plan secund. Punctul de vedere textual este de altfel implicit legat de conceperea istoriei literare ca un studiu al evoluției formelor. Formă, cuvînt, scriitură — nu se pot manifesta altfel decît în și prin text. Textul devine un punct nodal capabil de a se integra într-un complex de relații: cu alte texte, cu tradiția, cu publicul (contemporan sau viitor) cu realul, cu istoria, cu poetul însuși; textul devine, rînd pe rînd, mijloc de comunicare sau de cunoaștere, mod de manifestare a unei personalități, individuale sau colective. Luminarea succesivă a acestor valențe ale textului face obiectul cercetării zumthoriene, de unde și punctele de plecare ale unei fertile plurilecturi.

2.1. Se pot repera la P. Zumthor mai multe definiții ale textului stabilite în funcție de relația considerată în prioritate (supra 2.0). În mod global, textul apare în concepția zumthoriană ca un mod de funcționare a limbajului. Din punct de vedere informațional: „Textul este produsul unei operații de ancodaj practicată plecînd de la integritatea structurală și culturală a unui stadiu al limbii. Un element intenționat a fost introdus în el, avînd drept funcție orientarea decodajului, dar nimic nu rezistă mai puțin timpului, decît acest efect. În cel mai bun caz, decodajele succesive actualizează potențialitățile mereu noi ale textului". *(Essai...* p. 11). Sau: „Textul poetic, definit în același timp prin literalitatea sa și prin apartenența față de un sistem, constituie un mesaj-obiect interpus între autor și auditor". *(Essai...* p. 107).

Textul este deci autonom, închis în el însuși, închidere de altfel materializată și spațial[8]; literalitatea textului este închiderea sa, dar aceasta nu se poate defini decît prin contrariul său, prin deschidere, prin capacitatea de integrare în sistem. Ambele definiții lasă să transpară ideea că factorul timp, nu numai că nu

Scanned with OKEN Scanner

poate fi ignorat ci este o componentă fundamentală a unității textuale. Textul se integrează în istorie, iar istoria îl impregnează. Prioritatea sincroniei în demersul zumthorian nu este decît operatorie, căci autorul își propune de altfel să deschidă formalismul critic spre perceperea „unei prezențe tăcute a istoriei." Textul poetic se ordonează în funcție de o „viziune a lumii" funcționînd ca un filtru față de real. Textul organizează în propriul său spațiu tendințele ideologice ambiante și conștiința acestui impact îl conduce pe Zumthor la definirea textului *cronotop (Essai...* p. 24). Textul devine un loc de confluență și de transmutație globală a elementelor unei culturi : sociale, intelectuale, estetice, tehnologice chiar — toate, factori care condiționează poemul. Aceste elemente ajung în text dublu refractate — prin prisma limbajului și a artei poetice. Intruziunea realului, a lumii exterioare în text, producînd „efecte de real" singularizate, nu este un proces mecanic, ci unul foarte complex de pulverizare și recompunere care necesită incursiuni minuțioase în domenii ambigue : literatura concepută ca mod de cunoaștere, problema imitației și a conotației sociale. Termenii de *mimesis* și *imitatio* ai vechii retorici sînt considerați de către Zumthor insuficienți și mai ales inadecvați pentru epoca medievală, căci textul nu este o oglindă, ci o „suprafață oglinditoare" : „Textul este reflectare, dar nu într-un mod pasiv ; el se înscrie în dialectica unei transformări. Limbajul poetic nu este nici proiectare a realului, nici descrierea sa, nici repetiția sa, nici măcar într-adevăr comentariul său" *(Essai...* p. 115). În cea mai bună tradiție jakobsoniană, limbajul poetic rămîne un domeniu al cărui corolar este ambiguitatea.

2.2. Avînd în vedere concepția zumthoriană despre textul-mesaj, raporturile complexe text-istorie nu pot fi considerate în afara implicațiilor de ordin semiologic. Produs de istorie, textul o produce și o înglobează la rîndul său : făcut cu ajutorul unor elemente furnizate de istorie, el are capacitatea de a o schimba. Avînd proprietățile vorbirii („parole" în accepția dată de Saussure) el este mai puțin limbaj și mai curînd experiență asupra limbajului. Textul este în același timp semn și

Scanned with OKEN Scanner

eveniment, dar una dintre aceste două ipostaze poate deveni prioritară (*Essai*... p. 31).

Istoria și ideologia constituie bruiajul textului-comunicare, detașat pe un fond destul de confuz de planuri amestecate și instabile, sisteme ce interferează cu cel al limbajului. Impasul pare a fi depășit prin considerarea textului ca un centru coordonator, provizoriu din punct de vedere istoric, dar definitiv din punct de vedere poetic. Relația text-istorie devine perceptibilă sub forma discontinuă a unei suprapuneri de straturi semiologice distincte, pe care P. Zumthor o face evidentă prin reluarea și adoptarea schemei lui Umberto Eco referitoare la procesul de codificare a unui mesaj poetic (*Essai*... p. 27). Textul apare ca un centru coordonator, în același timp autonom și integrat în sistem, independent și legat de tradiție, inserat în istorie dar într-un mod specific, care nu-i alterează autonomia poetică.

Este interesant de semnalat lărgirea și îmbogățirea concepției despre istorie care se produce ulterior *Eseului de poetică medievală*. În *Parler du moyen âge* (1980), autorul acordă problemei spații întinse. Istoricitatea producătoare de texte este completată de o a doua receptoare, („propria noastră istoricitate"), aceea a sec. XX care ne permite să citim aceste texte ca tradiționale (p. 40). Optica poeticianului este considerabil nuanțată de estetica receptării promovată de școala de la Constanz. Autorul atenuează unele afirmații prea tranșante sau excesul de sistematizare din *Essai*... fără a-și abandona însă punctele de vedere exprimate acolo. Textul rămîne fapt de limbă dar, raportat la istorie, acesta se definește ca enunț, aceasta (istoria) mai mult ca enunțare. Important rămîne faptul că „inserarea unui text în istorie nu îi epuizează facultățile de semnificare" (signifiance)[9].

După cum se poate vedea, literatura este concepută de Zumthor ca proces de comunicare. Textul, punct de răscruce și fuziune a tuturor funcțiilor limbajului, este în mod implicit situat între un emițător și un receptor, între un destinator și un destinatar. Importanța acestei triple relații este subliniată și de ponderea crescîndă a studiilor centrate pe actul receptării, al „lecturii" care

Scanned with OKEN Scanner

devine parte integrantă și imposibil de neglijat a procesului de „fabricare" a operei. Pentru literatura medievală acest aspect este esențial și specificitatea sa conferă textului literar medieval un statut particular. Textul, deci limbajul organizat, ordonează și fructifică raporturi, altfel haotice și nesemnificative.

2.3. Relația text-istorie nu poate fi disociată de relația text-tradiție. Aceasta din urmă fiind concepută ca producătoare de sens, ca o finalitate preexistentă a textului, ca un text virtual și continuu, textul individual apare față de ea ca un fapt de singularitate. Această apartenență și singularizare conferă textului o dublă funcționalitate : una internă, prin faptul că este poezie și una externă, prin faptul că este tradițional. Dublă funcționalitate dar și dublă valoare, izvorîtă din implicarea în text a relației autor-auditor : pe de o parte valorile expresive emanînd din universul semantic propriu autorului, cele impresive, pe de alta, de sugestie, evocare, emoție, declanșate în receptor. Cu aceasta, P. Zumthor intră într-un domeniu fascinant prin bogăția implicațiilor sale — acela al sensului și semnificației textului poetic, în relație implicită cu structura acestuia. Deși definit prin autonomie și închidere, textul nu rămîne în concepția lui Zumthor un sistem fix și rigid („Textul este infinit în semnificația sa" *Essai...* p. 451). Dimpotrivă, textul este esențialmente un loc al productivității sensului. Sensul global (al textului) este produsul unei serii de formalizări al cărui terminus și corolar este textul (supra 1.3.). Potrivit analizei semantice a discursului literar, sensul nu este un *dat*, la nici un nivel, ci rezultatul unei construcții, structura este cea care revelă sensul. Aderînd la această idee, Zumthor consideră sensul ca provenind dintr-un act unificator, care construiește forma. Această activitate care e a textului, nu a autorului, se desfășoară în cascadă, prin progresie și acumulare de efecte de sens, de la un nivel la altul. De la un protosemantism, de la o predispoziție semnificativă, formată la nivelul inferior al morfenelor, al legăturilor sintactice, al distribuției categoriilor gramaticale, se trece la o percepție conștientă a semnelor identificate ca autonome și apoi, în final, la

Scanned with OKEN Scanner

considerarea „compoziției" văzută ca semnificant global (*Essai*... p. 111), care valorifică și îmbogățește toate elementele semnificative ale textului. Această concepție despre text structurat pe nivele de sens va determina, fără îndoială, un anumit demers analitic (infra) care-și propune să stabilească o „legendă" a textului (în sens etimologic și medieval: „Ceea ce trebuie citit"), să procure o cheie, o formulă de descifrare a enigmei.

3. Noțiuni operatorii

3.0. Lectura textelor zumthoriene atrage atenția asupra frecvenței unor termeni ce denumesc tot atîtea noțiuni cheie, instrumente de lucru indispensabile pe care se sprijină edificiul poeticii medievale. *Gen, model, tip, topos, registru expresiv* sînt noțiuni conexe, greu separabile, care polarizează o gamă largă de premise metodologice necesare abordării literaturii medievale, de pe pozițiile imanentismului, ale sicronismului și textualității. Noțiunile respective sînt desigur tot atît de utile și în cadrul unei abordări din punctul de vedere al istoriei literare, ceea ce a fost dovedit de atîtea decenii de studii medievistice. Termenii nu sînt inovații zumthoriene, dar ceea ce face originalitatea autorului *Poeticii medievale* este valoarea operatorie pe care aceștia o capătă. Observația se impune mai ales în cazul noțiunilor de *model* și *registru expresiv*. Deși este vorba de un demers mărturisit textual și nu genetic, se face apel la elementele extra-textuale ori de cîte ori este nevoie, dar niciodată înaintea sau în detrimentul textualității. Propunînd un nou fel de a vedea o epocă, lucrările lui Paul Zumthor sînt implicit și o construcție teoretică și metodologică de primă importanță.

3.1. Delimitarea și definirea genurilor literare medievale sau din alte epoci este fără îndoială una din problemele cele mai spinoase. Față de relativismul noțiunii, cu atît mai interesantă devine folosirea zumthoriană a ideii de *gen*. Termenul este mai ales folosit în primele lucrări: capitolul inclus în *Istoria literaturii*

Scanned with OKEN Scanner

franceze realizată sub direcția lui A. Adam și în *Istoria literară a Franței medievale* (1954), deși ambiguitatea termenului nu este nici o clipă eludată sau evitată de Zumthor: „Noțiunea de „gen literar" este, din punct de vedere istoric, una din cele mai dificil de folosit și poate dintre cele mai arbitrare" (*Histoire...*, p. 37). Termenul alternează cu acela de „forme" (de gîndire și expresie) fără ca specificitatea fiecăruia să fie precizată. Criteriile implicite de delimitare a „genurilor" par a fi cu precădere de ordin structural și formal, considerîndu-se că fiecărui gen îi corespunde o anumită *structură* sau o serie de elemente *dominante*, de vreme ce se vorbește de „genuri necîntate", „genuri narative cîntate", „genuri cîntate lirice", etc. Alteori noțiunea de gen este folosită într-o accepție similară celei de „specie". Se pare că formula cea mai generală, capabilă să expliciteze diferitele genuri ar fi aceea de „mod de expresie literară" (*Histoire...*, p. 67).

În *Essai...*, noțiunea de „gen" este considerabil discreditată, termenul fiind adesea folosit între ghilimele, ceea ce îl scutește pe P. Zumthor de asumarea unei răspunderi sau de obligativitatea de a se fixa asupra unei definiții. Termenul devine o simplă etichetă, un semn convențional, folosit „din comoditate provizorie" (*Essai...*, p. 160), datorită largii sale răspîndiri, chiar dacă realitatea pe care o desemnează nu este suficient explicată prin el.

De la istorie literară la poetică, drumul urmat și modul de organizare a materialului diferă desigur. În *Histoire...*, criteriul diacronic fiind prioritar, perioadele sînt urmărite în succesiunea lor, fiecăreia fiindu-i proprii anumite genuri. În *Essai...* noțiunea de „perioadă" se modifică total, pînă la dispariție, și această dezagregare se datorează în special priorității acordate „genului" urmărit pe linia evoluției sale sau a coexistenței cu alte „genuri" ceea ce, evident, transgresează epocile tradiționale. Constatînd ambiguitatea funciară a noțiunii de „gen", P. Zumthor se oprește la o definiție „en gros", conform căreia genul ar desemna „o anumită configurare a posibilelor literare, funcționînd ca o regulă față de un anumit număr de opere, independent de sensul lor" (*Essai...*, p. 161). La ce nivel se definesc însă aceste

Scanned with OKEN Scanner

„posibile"? Dificultatea de a răspunde la această întrebare face imposibilă stabilirea unui catalog clar și complet al „genurilor".

3.1.1. Dat fiind această ambiguitate, în vederea unei ierarhizări necesare în cadrul corpusului, P. Zumthor preferă alți termeni mai bine precizați. Pentru delimitarea unor „grupuri istorice" (și nu a unor categorii abstracte) unul dintre aceștia ar fi termenul de *clasă*, împrumutat din lingvistica comparativă. Clasa va fi definită ca o „formă internă a cărei existență este confirmată prin proba de comutare între textele care o compun, dar exclude interschimbarea de la o clasă la alta a unui anumit număr de trăsături, considerate pentru acest motiv ca pertinente" (*Essai...*, p. 164). „Clasa" se sprijină deci pe continuitate definită la nivelul unei dominante în jurul căreia se organizează „operele".

3.1.2. Fără a abandona complet noțiunea de gen și chiar acordîndu-i o prioritate evidentă în defavoarea operei, P. Zumthor o preferă finalmente pe aceea de *model* — partea a doua din *Essai...* este intitulată *Modelele de „scriitură"*. Deși nu se dă o definiție a modelului [10], modul și contextele în care termenul este folosit ne permit reconstituirea unei definiții implicite. Modelul nu este un text exemplar care să ilustreze, în forma cea mai perfectă sau cea mai pură, un anumit gen, (*Cîntecul lui Roland* pentru „chanson de geste", de pildă). Modelul este o schemă abstractă, o structură care subîntinde un anumit grup de texte, este un „mod de producere textuală" (*Essai...*, p. 58). Fiecare text este o manifestare, o actualizare a modelului. Modelul comportă un număr de elemente pertinente invariante, textul, „opera" care transgresează întotdeauna într-o măsură mai mare sau mai mică modelul, oferă elementele variabile, diferite de la text la text. Pentru clarificare, Zumthor stabilește analogii cu dihotomia saussuriană langue/parole. Modelul este de domeniul limbii, al sistemului de virtualități supraindividuale; textul este vorbire, actualizare individuală a sistemului. Într-un demers conceput în etape, stabilirea modelului înseamnă momentul semiotic sau al teoriei, posibil numai după „descrierea" și gruparea unui anumit număr de texte (*Essai...*, p. 144; infra 4.1.).

Scanned with OKEN Scanner

O poetică medievală nu poate elimina complet perspectiva diacronică și „poetica istorică" a lui Zumthor înseamnă tocmai a elucida modul de trecere de la un model la altul, a explica funcționalitatea modelului, devenit normă la un moment dat, lucru ce antrenează o nouă viziune de ansamblu asupra literaturii medievale, o nouă periodizare a acesteia. În această perspectivă, anumite noțiuni capătă un conținut nou: geneză sau *manifestare* de exemplu, înseamnă pentru Zumthor „momentul" sau mai degrabă procesul de emergență a unor texte reductibile la un model necunoscut pînă în acel moment (*Essai...*, p. 58). Ceea ce rămîne destul de ambiguu în demersul zumthorian este raportul exact ce trebuie stabilit între „gen" și „model", deoarece deși, aparent, al doilea îl înlocuiește pe primul, noțiunea de „gen" nu este complet eliminată. Apropierea pe care autorul însuși o face cu „formele simple" inventariate de André Jolles (*Essai...*, p. 391) ar putea fi de oarecare ajutor dar această relaționare posibilă nu este elucidată.

3.2. Analiza legilor structurale ale limbii și literaturii, cît și a evoluției lor, ne conduce implicit la stabilirea unei serii limitate de *tipuri structurale* care există în mod real (sau, în diacronie, de *tipuri de evoluție* a structurilor). Noțiunea de *tip* pusă în valoare de Jakobson [11] devine în demersul lui P. Zumthor un instrument de analiză dintre cele mai importante. Deși este vorba într-adevăr de „tipuri structurale", accepția dată termenului de autorul *Poeticii medievale* este oarecum diferită și adecvată specificului literaturii medievale. Pentru o înțelegere cît mai exactă, *tipul* trebuie pus în directă legătură cu „genul", folosirea și funcționalitatea unor anume tipuri fiind specifice anumitor genuri. În *Essai...*, o întreagă secțiune a capitolului 2, *Poetul și textul*, este consacrată definirii și clasificării „tipurilor", adică a mărcilor formale care fac perceptibilă tradiția, în textura operelor. În relație cu noțiunile de clișeu, *topos*, imagine-cheie, temă, etc, dar subordonîndu-le, tipurile constituie de fapt țesătura discursului poetic, formînd un ansamblu de mijloace expresive. Contribuția de primă importanță a lui Zum-

Scanned with OKEN Scanner

thor este tocmai de a fi precizat cu exactitate aria de întindere a realității acoperite de acești termeni, pentru evitarea confuziilor posibile. „Un tip va fi deci orice element de „scriitură" în același timp structurat și polivalent, adică comportînd relații funcționale între părțile sale și reutilizabil în mod nedefinit în contexte diferite" (*Essai*.... p. 82). Tipurile constituie un sistem semiotic complex și presupun atribute care le asigură anumite funcționalități. Textul se organizează în jurul elementelor tipice și elementele atipice, particulare, funcționează în text ca un mijloc de amplificare a tipicului, care este general.

3.2.1. Pentru înțelegerea și definirea corectă a tipului, cîteva delimitări se impun :

Tipul nu se confundă cu un *topos* sau cu un clișeu, un topos uzat. Dimpotrivă, *topos*-ul se subordonează tipului — anumite tipuri se pot traduce prin anumiți *topoi* moșteniți din retorica latină, sau apăruți pe teren francez.

Spre deosebire de „clișeul" literar modern care de cele mai multe ori este un simplu reziduu, rămășița unui sistem anterior, abolit, tipul este un factor pozitiv al sistemului poetic medieval, de neconceput fără tipuri; este unul din constituenții săi imediați (*Essai*... p. 95).

3.3. După cum s-a văzut, tipurile sînt micro-structuri autonome care într-un text dat pot fi alese și combinate oarecum liber. De multe ori însă, tradiția devenită cod, rezervă de posibilități expresive, determină această alegere și combinare. Pentru a explica cît mai exact mecanismul acestei treceri a tradiției în text, Zumthor se servește de noțiunea de *registru de expresie*, introdusă încă din primele lucrări. Deși se dau mai multe definiții, toate converg spre același sens și nu mai apar oscilațiile semnalate în mînuirea celorlalte noțiuni operatorii. În *Histoire de la Littérature française* (A. Adam), Zumthor definea secolul al XII-lea ca pe o zonă de echilibru al evului mediu francez, echilibru manifestat mai ales prin existența mai multor *registre de expresie*, mai mult sau mai puțin coerente, dar destul de bine diferențiate. Registrul este aici definit

ca o multiplicare de corespondențe interne al căror joc formează esența însăși a faptului poetic, ca o rețea de formule și de motive reciproc relaționate în diferite moduri. Deși un inventar exhaustiv de registre era imposibil de realizat în acel moment, P. Zumthor distinge totuși un registru de expresie epic, foarte riguros structurat și mai multe registre lirice.

În articolul *Text și textură* [12] se revine insistent asupra aspectului funcțional al tradiției medievale care impune o preselecție și o reorganizare a datului lingvistic ale cărui părți constitutive sînt distribuite în virtutea unor reguli combinatorii particulare. Registrul devine astfel o „rețea preexistentă de probabilități lexicale, retorice și chiar sintactice" în cadrul căreia, „formele semnificante în mod firesc prin ele însele (cuvinte, fraze) primesc statutul de „figuri", elemente simple și neutre care alcătuiesc, cu combinațiile lor, semnele propriu-zise".[13] În lucrările următoare, registrul este fie un ansamblu organizat de tipuri, fie „o rețea de relații prestabilite între elementele aparținînd unor nivele diferite de formalizare, ca și între aceste nivele" (*Essai...* p. 232), fie niște coduri și subcoduri care determină forma textelor, modul și importanța semnificației lor pînă la o definiție sintetică, conform căreia registrul este „Ansamblul de motivații și procedee formale, comportînd o tonalitate particulară, sistemul de echivalențe prestabilite servind de fundament și scop discursului poetic". (*Lanque, texte, énigme* p. 118). Din toate referințele la noțiunea de registru, acesta apare ca un rezervor de funcții poetice în interiorul căruia fiecare semn se integrează unui proiect tematic imanent.

Corelația noțiunilor de „registru" și „gen" este evidentă. Unitatea unui „gen" este asigurată de o anumită coerență registrală. Registrul este deci un ansamblu de convenții comunicative, un repertoriu de afinități selective, de opoziții și similarități cu tendința de a se articula într-un text avînd funcția de reguli combinatorii. Din punct de vedere semantic, registrul joacă rolul unui context creator de valori și în peisajul complex al poeziei medievale, registrul apare ca un fenomen de cea mai mare importanță, constituind un caz extrem de formalizare a tradiției.

Scanned with OKEN Scanner

4. Demersul analitic

4.0. Textele lui Paul Zumthor sînt deopotrivă utile medievistului dar și specialistului de literatură în general. Toate aceste texte se construiesc și au drept scop mărturisit proiectul metodologic. Premisele teoretice și noțiunile operatorii înregistrate mai sus sînt toate preliminarii ce converg spre elaborarea unei metode cît mai adecvate de abordare a literaturii. De unde și structura *Eseului de poetică medievală*: prima parte, *Probleme și metode*, precumpănitor teoretică, cea de-a doua, *Modelele de „scriitură"*, încercînd să verifice validitatea principiilor teoretice. Aceasta este structura demersului zumthorian în ansamblul său, structură vizibilă în oricare din textele autorului și fundamentată de o sumă de principii de bază, dintre care unele au fost deja menționate.

4.1. Lectura și interpretarea au drept scop surprinderea sensului care, după cum s-a văzut, nu este introdus într-o formă, ci provine dintr-un act unificator care construiește forma. Sensul se identifică cu totalitatea funcțiilor poemului. Continuitatea și productivitatea sensului asigură textului o forță inepuizabilă. Acest punct de vedere care consideră textul drept o structurare de nivele de sens determină un anumit demers analitic și P. Zumthor găsește soluții dintre cele mai fericite pentru o relaționare cît mai adecvată a momentului teoretic cu cel practic, văzute într-o intercondiționare reciprocă („cu cît teoria va fi mai explicită, cu atît descrierea va fi mai coerentă" *Essai*... p. 144). În ansamblu, s-ar putea distinge mai multe etape care se succed după cum urmează: a) descrierea unui anumit număr de texte particulare; b) gruparea lor în ansambluri constituind subdiviziuni ale corpusului; c) examenul acestora face posibilă stabilirea unei „definiții dinamice" pentru determinarea regularităților și stabilirea modelelor — este momentul semiotic, al teoriei și generalizărilor; d) revenirea la texte, integrate acestor ansambluri. De la primul la al treilea moment al analizei se procedează prin inducție, de la al treilea la al patrulea prin deducție. Tradiția va fi definită ca fiind ansamblul mo-

Scanned with OKEN Scanner

delelor stabilite în a treia etapă. Între model și realizările sale se instaurează tensiunea dialectică firească ce există între o definiție teoretică și elementul variabil, niciodată strict definit. De aceea, autorului i se pare indispensabilă corelarea a trei puncte de vedere simultane : a) cel al unui anumit univers cultural, în plasticitatea sa temporală ; b) cel al formei-sens instituită de teorie ; c) al conținuturilor particulare și al variațiilor individuale ale uzajului. Numai această triplă viziune proiectată asupra textului poate realiza o lectură adecvată și eficace. Soluția ideală este pentru Zumthor unirea universalului și particularului la un nivel mediu de generalitate.

4.2. Etapele 1 și 2 ale demersului zumthorian se centrează pe stabilirea și ordonarea corpusului de texte. Delimitarea unităților acestuia și clasificarea lor este absolut necesară ca fază preliminară a analizei și capitolului 4 din *Essai...* este în întregime consacrat acestui aspect. Clasificarea implică ierarhizare și pentru realizarea ei optimă P. Zumthor distinge ordinul subdiviziunilor (de sus în jos) și cel al regrupărilor (de jos în sus) (*Essai...* p. 164). Terminologia medievală este săracă și inadecvată, dat fiind absența aproape totală a reflecției teoretice asupra poeziei, lipsa conștiinței faptului că textele poetice s-ar putea aranja în ansambluri generice. Problema cea mai dificilă este cea a criteriilor de clasificare, ceea ce antrenează redefinirea noțiunilor de gen, clasă, model (supra 3). Criteriile pot fi stabilite numai în urma constatării unor recurențe și regularități de indici. Ceea ce se impune de la început este efectuarea unor „tăieri sincronice" în interiorul cărora se observă interferența mai multor linii de clivaj. La nivel sistematic, o anumită pluralitate a sub-tradițiilor (subdiviziuni ale corpusului) este evidentă. Aceste grupuri de texte ar putea fi definite prin diferențele în ceea ce privește distribuirea tipurilor organizate în ansambluri numite „registre".

Ceea ce apare cu evidență este necesitatea de combinare a mai multor perspective, capabile să lumineze textele din unghiuri cît mai diferite. Interpretarea textelor individuale, și cu atît mai mult a textelor medie-

Scanned with OKEN Scanner

vale, nu poate fi desprinsă de o istorie a formelor și, pentru Zumthor, coerența ansamblului apare cu mult mai puternică la nivelul elementelor decît la cel al modelului. De aici, utilitatea noțiunii pe care autorul o introduce, aceea de *formă a discursului* (*Essai...* p. 170) noțiune care o depășește și o corectează pe aceea de gen.

Criteriile de clasificare, în majoritate opoziționale, alese de P. Zumthor sînt în același timp și elemente de definiție. Dat fiind punctul de vedere adoptat, termenii „liric", „narativ", „didactic" etc. nu pot fi folosiți decît în ghilimele, deoarece unitatea ansamblului este perceptibilă din alte unghiuri. Totalitatea criteriilor și a noțiunilor operatorii definite preliminar analizei, în scop metodologic, formează o grilă teoretică foarte sistematică și complexă ale cărei disponibilități nu sînt în totalitate realizate de realitatea poeziei medievale. Este tocmai ceea ce situează poetica lui P. Zumthor într-un orizont foarte larg, ferind-o de osificări dogmatice.

4.3. Scopul analizei și al lecturii în sensul cel mai larg este, așa cum s-a văzut, degajarea sensului global al textului. Dar stilizarea se produce în cascadă, iar sensul este rezultatul unei serii de formalizări (v. supra). Frecvența unei forme se integrează în definiția sa, constituind aspectul cantitativ al unei mărci și este semnificativă prin ea însăși. De aceea, prima operație care se impune este de a face inventarul indicilor formali care ne vor permite să deschidem spirala hermeneutică (*Essai...* p. 147). Studiul formelor nu este însă util decît în măsura în care acestea comportă semnificație. Pentru o lectură „în profunzime", Zumthor propune un model de analiză pe nivele, confruntat cu alte modele de acest tip — Todorov, Soerensen, [14] etc. Izolarea structurilor, precizează Zumthor, este „un artificiu de expunere", deoarece, în mod concret, unitatea lor este indisociabilă. Modelul lingvistic declarat este cel propus de Benveniste [15], cu adaptările necesare, desigur, autorul fiind conștient de imposibilitatea de aplicare mecanică a modelelor lingvistice în abordarea operei literare. Nivelele de analiză sînt determinate de nivele de sens al operei, care sînt și nivelele de struc-

Scanned with OKEN Scanner

turare a acesteia. Straturile de semnificaţie pe care P. Zumthor le izolează şi le enumeră ierarhizat, „*de jos în sus*" (s. n) sînt următoarele: 1. Stratul fonic, avînd ca unităţi silabele, timbrele vocalice, consonantice, caracterizate prin recurenţe, grupări preferenţiale specifice, etc.; 2. Stratul morfo-sintactic, unităţi-faptele gramaticale care prin ele însele pot constitui „o predispoziţie semantică particulară" (*Essai...* p. 148); 3. Stratul lexical sau al vocabularului privit din punct de vedere al distribuţiei sale (substantive, verbe, adjective, etc.) sau în cîmpuri morfo-semantice; 4. Stratul unităţilor figurative minimale, considerate independent sau în înlănţuirea lor; 5. Stratul tematic ale cărui unităţi sînt în general „lungi fragmente de enunţ".

Cele cinci straturi sînt redistribuite de Zumthor în trei nivele mai generale: 1-cel al *materialităţii* în sens fizic; 2-cel al *compoziţiei*, în sens „chimic"; 3-cel al *mesajului* ca formă de comunicare (motivele, temele). Reorganizat astfel, modelul zumthorian se suprapune aproape exact peste cele trei nivele, (verbal, sintactic, semantic) propuse de Todorov [16]. Ca şi în modelul lingvistic al lui Benveniste, analiza distinge două tipuri de relaţii între elementele identificate: *distribuţionale*, în plan orizontal, între unităţile unui acelaşi strat şi *integrative*, pe axa verticală, între unităţile straturilor diferite. De la un strat la altul se poate constata un cumul şi o creştere succesivă a efectelor de sens, produsă în direcţia integrării elementelor într-un nivel superior, de jos în sus (1 → 2 → 3 → 4 → 5).

Această desfacere, strict metodologică, a elementelor componente ale operei, dispuse în straturi, nu impietează asupra unităţii textuale, cu atît mai mult cu cît autorul are permanent în vedere „informaţia globală a textului care nu se actualizează la nici unul din straturile particulare, ci integrează textul, în totalitatea sa, în tradiţie" (*Essai...* p. 148). În funcţie de factorii care asigură unitatea textuală, textele se grupează în mai multe categorii: 1-texte constituite dintr-o „serie de unităţi" destul de riguros definibile; 2-texte cu unitate globală; 3-texte a căror unitate provine dintr-un factor non lingvistic (*Essai....* p. 153—54). În conformi-

Scanned with OKEN Scanner

late cu aceste distincții și cu alte trăsături ale textului, analiza va exploata mai mult un nivel sau altul, textele în care nivelele să fie analizate exhaustiv fiind foarte rare. În literatura medievală, în special poezia trubadurească oferă această posibilitate. Analiza la nivel fonic s-a îmbogățit mult, odată cu studiul paragramelor, în accepția dată termenului de Saussure și Kristeva [17]. Rezultatele și eficacitatea pentru analiza poeziei sînt perceptibile în capitolul *Des paragrammes chez les troubadours?* în volumul *Langue, texte, énigme.*

Vasta cercetare zumthoriană nu comportă concluzii, ne sugerează autorul însuși, cu modestia adevăratei valori. Nu comportă concluzii pentru că se vrea un sistem mereu deschis, permeabil reînnoirilor teoretice și metodologice de tot felul. Ultima carte, *Parler du moyen âge*, este o confirmare elocventă în acest sens. Textele lui Paul Zumthor reprezintă însă o contribuție de primă mărime, indispensabilă deopotrivă medieviștilor și teoreticienilor care meditează la statutul și legile literaturii în general. Validitatea instrumentelor de lucru și o modelelor de analiză se verifică în primul rînd în posibilitatea de aplicare la literatura altor epoci decît cea medievală, dovedindu-și astfel larga deschidere generalizatoare.

NOTE

1. P. Zumthor, *Intertextualité et mouvance* in „Littérature" no. 41/1981.
2. E. R. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, Buc., Univers, 1970, p. 453.
3. *Essai de poétique médievale*, Paris, Seuil, 1972, p. 12.
4. v. *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
5. E. Köhler, *L'aventure chevaleresque*, Paris, Gallimard, 1974; E. Auerbach, *Mimesis*, Buc., ELU, 1969.
6. P. Zumthor, *Littérature médievale* in *L'enseignement de la littérature* ed. de S. Doubrovski și T. Todorov, Paris, Plon, 1971.
7. P. Zumthor, *Intertextualité et mouvance*, loc. cit.
8. „Să plecăm de la texte: de la cele care se deschid, dincolo de paravanul titlului, printr-o majusculă și se termină printr-un punct zis final, păzite la stînga și la dreapta de o dublă margine" (P. Zumthor, „*Le carrefour des rhétoriqueurs*" in „Poétique", nr. 27, 1976, p. 317).

Scanned with OKEN Scanner

9. P. Zumthor, *Parler du moyen âge*, Paris, Minuit, 1980, pp. 41—42.
10. Noțiunea este reluată în 1981 *(Intertextualité et mouvance)* cu intenții mai clare de definiție. „*Model* se referă pentru mine la axa verticală a ierarhiei textelor. Dacă admitem, în principiu, (...) că orice text actualizează virtualități preexistente, termenul de *model* desemnează aceste virtualități ca atare. El face perceptibil raportul pe care îl întreține textul cu pretextul său (...). Modelul poate fii considerat, din punctul de vedere al cititorului modern drept releul liniilor de asemănare legînd un text de altul".
11. R. Jakobson, *Problèmes des études littéraires et linguistiques* în *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 57.
12. V. trad. rom. de S. Alexandrescu, în vol. *Poetică și stilistică*, Buc., Univers, 1972, pp. 519—530.
13. Op. cit. p. 522.
14. *Text și textură* și *Essai...* pp. 147—154. Se știe, ideea conceperii operei literare ca o structură stratificată nu este nouă — v. în acest sens R. Ingarden, *Structura fundamentală a operei literare*, în *Poetică și stilistică* pp. 53—65, R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*, partea a IV-a, *Studiul intrinsec al literaturii*, Buc., ELU, 1967.
15. E. Benveniste, *Les niveaux de l'analyse linguistique* in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
16. T. Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
17. v. J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971 ; J. Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

MARINA MUREȘANU-IONESCU

Scanned with OKEN Scanner

JEAN COHEN ȘI „LIMBAJUL ÎNALT"

Pe coperta unei cărți a lui Jean Cohen se consemnează că autorul ei predă la Sorbona „o disciplină care nu are nume. Ea are însărcinarea să răspundă la următoarea întrebare curioasă : ce este poezia ?" Răspunsurile detaliate pe care profesorul le-a oferit pînă acum pot fi sintetizate totuși sub numele de *poetică* — înțelegînd prin acest cuvînt destul de tergiversat o „știință a poeziei" (în termenii lui Nicolas Ruwet din *Langage, musique, poésie*, 1972) — ori „teoria poeziei, adică a unui gen care e, fără îndoială, cel mai literar", cum specifică grupul μ în *Rhétorique de la poésie*, 1977.

Structure du langage poétique, prima lucrare de răsunet a lui Jean Cohen (1966), se anunța ca o tentativă de poetică structurală, care își lua suficientă distanță față de vechea retorică, în sensul că intenționa să caute, de astă dată, o „formă a formelor" — altfel spus, operatorii cei mai generali în comunicarea poetică. Pe parcurs, aceștia erau distinși ca serii de perechi opozitive : rima, în calitate de operator fonic, era opusă metaforei, ca operator semantic ; în planul prozodiei, rima se definea ca un operator distinctiv, opus metrului, ca operator contrastiv ; în plan semantic, operatorul predicativ (= metafora) se opunea celui determinativ (= epitetul). Întreaga cercetare a lui Jean Cohen se desfășura pe niveluri și funcții ; acestea din urmă apăreau însă abia schițate în acel prim volum și nu aveau să capete consistență decît în *Le haut langage. Théorie de la poéticité* (1979).

Comentatorii au relevat la timp semnificația particulară pe care poeticianul o rezerva dintru început actului de restructurare, acelui gen de „secondo tempo" ce urma fazei negative a figurii, adică „abaterii". Or, tocmai studierea atentă a acestei trepte pozitive, creatoare, și a funcțiilor ei îl va determina pe J. Cohen să-și complinească descrierea formal-lingvistică a „operatorilor" printr-o analiză psiholingvistică și fenomenologică a comunicării poetice; el se va ridica, pe această cale, la o concepție mai complexă, mai nuanțată și, după opinia noastră, mai apropiată de adevăr.

Distincția între proză și poezie deschide întreaga investigație a lui Jean Cohen: cele două limbaje sînt contrastante și natura celui de al doilea este centrată pe ideea de *abatere* față de cel dintîi. Chiar de la o luare de contact superficială, forma versificată deosebește poemul de vorbirea prozaică; un asemenea criteriu nu-i poate convinge însă pe alți poeticieni — și printre cei care l-au contestat i-am aminti aci doar pe Jean-Claude Coquet și Michel Hausser.[1] Firește, nici J. Cohen nu se oprea la versificație, ci lua în considerare și alte note specifice, ca de pildă intraductibilitatea poeziei, preferința pentru „echivocitate" și caracterul său „ciclic" — diferit de linearitatea prozei — cerința adresată receptorului de a-i veni în întîmpinare cu o „înțelegere specifică" a mesajului (alta decît cea „clară, analitică") etc. Natura acestei înțelegeri specifice este însă numai întrezărită în *Structure du langage poétique*; ea apare determinată, în volumul următor, cu unele precizări tributare fenomenologiei percepției, așa cum a fost expusă de Maurice Merleau-Ponty.

Jean Cohen știe că noțiunea de „écart" trebuie mînuită cu multă precauție, fiind „complexă și variabilă" — dar nu renunță la ea, deoarece fenomenul figuralității nu-și află, în stil, altă explicație plauzibilă decît într-o deviere de la „normă" și reducerea acesteia. De altfel, de la Quintilian pînă la Roland Barthes, trecînd prin Spitzer, Valéry și alții, indiferent ce nume i s-a dat, „devierea" a revenit mereu în explicarea „figurilor". Ce este și ce nu este abatere, locutorul obiș-

nuit o poate ști doar prin „intuiție lingvistică" (întocmai ca în cazul „agramaticalității"), remarcă J. Cohen, întrucît „cunoașterea abaterii... o precede pe aceea a regulii și nu o implică" (II, 23) [2]. Poeticianul, în schimb, poate verifica ceea ce vorbitorul neavizat, devenit cititor de poezie, „simte" ca o deviere — printr-o serie de mijloace raționale cum sînt: comutarea, contra-exemplele și, mai ales, statistica. Aceasta din urmă a fost însă practicată de J. Cohen cu o marjă de „prevedere" sensibilă încă din selecția „corpus"-ului de exemple — pe care Gérard Genette avea să i-o reproșeze, pe bună dreptate, în *Langage poétique, poétique du langage* (*Figures*, II, 1969). În afară de aceasta, G. Genette mai observa că o dată cu translarea teoriei devierii din stilistică în analiza limbajului poetic, J. Cohen opunea *figura* „uzajului", în loc s-o opună „termenului propriu"; erau nedreptățite astfel, ca „non-figuri", toate „abaterile" care au căpătat o circulație largă în anumite epoci, așadar figurile de simplă „alegere". În *Le haut langage*, J. Cohen a admis legitimitatea acestei obiecții, recunoscînd calitatea de figuri și unora dintre cele „uzuale"; dar, în concepția sa, adevăratul reper după care putem verifica non-figuralitatea unor așa zise metabole din limbajul curent îl constituie lipsa lor de „unicitate", faptul că li se pot opune alte figuri uzuale, de același tip, (ca în cazul: „culoare rece" vs „culoare caldă").

Din păcate, J. Cohen n-a vrut să renunțe la două convingeri personale, pe care se străduise să le fundeze, în prima sa carte, pe cîteva rezultate obținute din statisticile practicate pe operele autorilor selectați: pe de o parte, aceea că epoca clasicismului francez a fost una „nepoetică" sau chiar „antipoetică" — pe de alta, că poeticitatea însăși „a crescut" după clasicism, etapă cu etapă, datorită unei aglomerări constante a diverselor abateri. Așa zisa „lipsă de poeticitate" a clasicismului este însă contrazisă de operele unor Racine și La Fontaine, acesta din urmă manifestîndu-și libertatea creatoare chiar și în planul versificației, unde a adîncit „conflictul între metru și sintaxă". Cealaltă supoziție pleacă de la postulatul că „orice artă se supune,

în cursul evoluției sale, unor necesități interne, care o determină să-și acuze trăsăturile constitutive, printr-un fel de proces endogenetic" (II, 32); ca urmare, și poeticitatea s-ar intensifica inexorabil, o dată cu trecerea timpului. Formularea acestei autoperfecționări a artelor e grevată totuși de un anumit simplism; în realitate, procesul comportă atîtea implicații și atîtea meandre, cunoaște atîtea avansuri și reculuri, încît ar părea cel puțin hazardat să încercăm să susținem, de pildă, că de la Homer la Vergiliu și apoi la *Henriada* lui Voltaire, epopeea și-a intensificat poeticitatea, sau că producțiile letriste ar fi cumva mai poetice decît *Les Fleurs du mal.*

Ceea ce Jean Cohen s-a ferit să preia din saussurianism a fost definirea semnificatului, în orice împrejurări, numai prin diferență: „cum să credem că sensul cuvîntului „verde" constă doar în faptul de a nu fi nici albastru, nici galben?" Lucrul acesta nu e cu putință decît la unul din polii limbajului, acolo unde diferența și negația funcționează într-adevăr plenar (= limbaj obișnuit) — „pe cînd celălalt pol (al vorbirii poetice) se definește, dimpotrivă, prin *non-negație* sau *identitate.* Și aceasta, pe ambele axe ale limbajului, paradigmatică și sintagmatică" (II, 42). Vorbirea poetică îi apare, în felul ei, ca „totalitară": menirea ei este, așadar, *să pună, să afirme* într-un mod propriu, nelimitat. J. Cohen nu poate concede „o solidaritate a opușilor" decît la nivelul limbii; ea este anulată la nivelul discursului.

Dacă examinăm unele afirmații din *Structure du langage poétique* din perspectiva pe care o deschide *Le haut langage,* se ivesc totuși cîteva întrebări care nu-și găsesc deocamdată răspuns. Astfel, în prima carte, se sublinia că „în structura sa profundă, versul este o figură asemănătoare cu celelalte. Versul și metafora au structuri omoloage" (I, 54). Pînă unde să considerăm că se întinde o atare omologie? Versul este, indiscutabil, o deviere de la cod; dar reducția devierii în cauză la ce conduce? Nu numai la o „altfel" de vorbire, la o „antifrază" (datorită agramaticalismului, „slăbirii structurii discursului", „creșterii riscurilor de confuzie" prin slăbirea funcției fonemelor, care e una de dife-

Scanned with OKEN Scanner

renţiere etc.) — dar, susţine J. Cohen, şi la o anumită „monotonie" care „displace urechii" şi care ar deosebi versul de limbajul natural, „mai nuanţat". Cu toate acestea, muzicalitatea (pe care şi J. Cohen o recunoaşte poeziei) este orice, numai monotonie nu : izosilabismul nu împiedică marea varietate a accentelor principale şi secundare, a pauzelor, a regrupărilor specifice prin ingambamente etc.

În altă ordine de idei, de vreme ce totalitatea şi intensitatea tind să readucă limbajul poetic în orizontul trăirilor „autentice" (aceleaşi pentru care pleda, în fond, poetica bachelardiană, vorbind despre experienţele controlate de „anima"), s-ar părea că J. Cohen vede în poezie ca şi J. G. Hamann odinioară, un fel de „limbă maternă a neamului omenesc", aceea care începuse prin a fi pur exclamativă. Dar atunci, este locul să admitem că această limbă a începuturilor va fi fost şi ritmată? Cu alte cuvinte, ar fi dispus J. Cohen să acorde credit şi teoriei estetice a lui Karl Bücher care explica apariţia ritmurilor poeziei şi ale cîntecului prin acelea ale eforturilor fizice în colectiv ? [3]

Singura temă din domeniul versificaţiei reluată în *Le haut langage* priveşte aşa numitul „simbolism fonetic", în legătură cu care J. Cohen manifestase, la început, unele ezitări. Acum el se raliază în mod expres punctului de vedere formulat (în 1977) de C. Kerbrat-Orecchioni — pe care l-am putea relua, la rîndu-ne, rezumativ, astfel : sunetele posedă intrinsec anumite virtualităţi de semnificaţie (stabilită pe bază chinestezică şi sinestezică) ; dar cum sunetele sînt distribuite „aleatoriu" în majoritatea cuvintelor, poeţii încearcă să lupte contra hazardului şi să limiteze, pe cît cu putinţă, arbitrarul, „mărind frecvenţa sunetelor adecvate conţinutului". J. Cohen găseşte aşadar un limbaj comun cu G. Genette, în chestiunea motivării semnului poetic. Expresia „cratilişti secundari", lansată de G. Genette, s-ar putea aplica, de altfel, tuturor marilor poeţi, în măsura în care ei simt „dorinţa aproape irezistibilă... să corecteze, într-un fel sau altul, acea greşeală a nomotetului pe care Mallarmé o denumeşte defectul limbilor, şi să stabilească deci, sau să restabilească în limbaj,

Scanned with OKEN Scanner

printr-un artificiu oarecare, starea de natură pe care cratilismul «primitiv», acela al lui Cratil, crede în mod naiv, ...s-o vadă stabilită de mai înainte" [4].

Poeticitatea însăşi a poemului este pusă de J. Cohen, fără rezerve, pe seama sensului acestuia : „Poemul este limbaj şi ca atare el semnifică. Semnificantul nu are alt ţel decît să ne introducă în semnificat şi orice poetică a semnificantului cade în absurd, fiindcă lipseşte semnul de constituentul său esenţial" (II, 130). Poziţia aceasta, care înscrie gîndirea poetică a lui J. Cohen în descendenţa esteticii hegeliene, este dezvoltată într-o teorie proprie a sensului poetic, considerat explicit ca unul ce „acţionează asupra receptorului în felul muzicii" (idee sugerată şi de caracterizarea rimbaldiană a poeziei ca „gîndire cîntată"). Am observa totuşi că deplasarea accentului pe semnificat pare să fie, de astă dată, prea energică : faptul că poezia e „cîntată" are măcar tot atîta însemnătate cît şi acela că e „gîndire" ; altminteri, am risca să reducem prea mult distanţa între vorbirea poetică şi cea prozaică.

Corectînd unele declaraţii anterioare, J. Cohen precizează în *Le haut langage* că „vorba poetică nu-şi schimbă sensul, adică conţinutul. Ea îşi schimbă forma. Ea trece de la neutralitate la intensitate. Analiza ajunge astfel la descoperirea a două trăsături pertinente ale figuralităţii. Aceasta este structural o totalizare, funcţional o intensificare. A totaliza pentru a intensifica, iată modelul propus..." (II, 141). Noţiunea de intensitate este împrumutată de la Edgar Poe ; o întîlnim şi la G. Genette, însă condiţiile în care se realizează sînt explicate de cei doi teoreticieni pe căi diferite. J. Cohen vede în ea o consecinţă normală a totalizării, adică a „de-neutralizării" ; conexată însă cu teza că „orice poezie este obscură pentru însuşi faptul că este poetică" (II, 182), observaţia face loc unui paradox — cel puţin la primul contact : prin totalizare, sensul devine mai obscur şi totodată mai intens... G. Genette descoperă în vorbirea poetică mai puţin o formă particulară de limbaj şi „mai degrabă o stare, un grad de prezenţă şi de intensitate la care poate fi ridicat... orice enunţ, cu condiţia ca în jurul lui să se stabilească acea margine

Scanned with OKEN Scanner

de tăcere care să-l izoleze în mijlocul (și nu în afara) vorbirii cotidiene"[5]; în spirit jakobsonian, funcția poetică e socotită a nu cunoaște așadar decît o diferență de grad în modalitățile sale de manifestare.

Una din cele mai originale tentative ale lui J. Cohen pare să fie aceea de a-l reconsidera (din unghiul teoriei sale afective) pe Mallarmé, din care încearcă să-și facă un precursor. Principalele fraze ale acestuia de la care se reclamă sînt: „«inventez o limbă care trebuie să izbucnească dintr-o poetică foarte nouă, pe care aș putea-o defini în două cuvinte: să zugrăvim nu lucrul, ci efectul pe care îl produce»". Dar ce înseamnă acest efect? Mallarmé precizase într-alt loc: „«Versul nu trebuie deci, aci, să se compună din cuvinte, ci din intenții și toate cuvintele să se efaseze în fața senzațiilor»" (cf. II, 148). Desigur, o atare fațetă a lui Mallarmé este, în genere, mai puțin cunoscută decît aceea conturată de afirmația că „opera pură implică dispariția elocutorie a poetului care cedează inițiativa cuvintelor" — însă J. Cohen apreciază că adevărata poetică mallarméană constă tocmai în „această transmutație a limbajului, prin care lucrul este dat sub formă de ceva simțit". Dezvoltînd aserțiunea pe linie fenomenologică, el mai observă că cititorul mijlociu de poezie nu percepe „o imagine acustică ci „un sunet", prin intermediul căruia el „nu vizează un concept, ci un «lucru» sau «referent», real sau ireal, abstract sau concret." O dată ce pune problema în termeni similari, J. Cohen deduce și toate consecințele: „A citi un poem, a înțelege un poem înseamnă a-i simți sensul. Limbajul poetic nu produce sens decît dacă provoacă o simțire care este însuși felul de a apărea al acestui sens" (II, 154).

Emoția poetică nu se identifică însă cu trăirea afectivă a unor experiențe obișnuite; distincția au făcut-o, în afară de cîțiva psihologi, și Paul Valéry și Mikel Dufrenne, iar poeticianul J. Cohen o confirmă, subliniind că întrucît emoția poetică „nu e trăită ca un eveniment sau o stare a eului, ci ca o calitate obiectală, ea este marcată de irealitate". Ca urmare, el ne propune să admitem existența a două feluri de sens:

unul „conceptual sau noetic" și altul „afectiv sau patetic"; iar pentru a desemna conținutul simțit al semnificației, J. Cohen recurge la termenul de „patemă".

O atenție specială se cuvenea, într-un asemenea nou cadru, *originii* semnificațiilor patetice ale cuvintelor — singurele care le pot reda intensitatea. Unele provin, după J. Cohen, de la referent, altele de la semnificant. Cele dintîi, care sînt și cele mai importante, și-ar putea găsi o triplă sursă: naturală — culturală — personală. Semnificațiile patetice directe, provenind de la semnificant, sînt întregite de cele indirecte, originate de paragramatism. „Poezia ca și știința — conchide J. Cohen — descrie lumea. Dar ea nu e aceeași. Lumea științei este lumea cosmologică, în care lucrurile sînt predicate începînd de la raporturile lor cu celelalte lucruri, pe cînd lumea poetică este antropologică. Aci lucrurile nu au proprietăți decît începînd cu raporturile pe care le întreține cu noi înșine" (II, 173).

O dată cu introducerea noțiunii de *sens patetic*, deveneau necesare noi precizări. Calitatea acestui sens este dată atît de intensitate cît și de obscuritate; or, cum spuneam, sintagma „sens obscur" are cel puțin aparența unui oximoron; nu însă și pentru J. Cohen, în concepția căruia „a spune despre limbajul poetic că este obscur nu înseamnă a notifica faptul că el își ascunde sensul, ci că trimite la un sens obscur, adică accesibil unui fel de conștiință ea însăși obscură... Există aspecte ale lucrurilor pe care conștiința clară nu le vede și pe care le sesizează conștiința obscură. Asemenea aspecte sînt cele ce constituie poeticitatea lumii" (II, 183). Probabil că ne-am pripi dacă am vedea numaidecît în această admitere a rolului unei conștiințe obscure, în receptarea poetică, un fel de regretabilă concesie făcută „iraționalismului", într-un moment de slăbiciune, de către un cercetător de formație structuralistă. Conștiința este concepută — fapt notoriu — și de psihologi ca W. James sau Pierre Janet ca un proces în care zonele de claritate se amestecă cu cele mai puțin limpezi; și, așa cum sublinia undeva și Paul Popescu-Neveanu, „nu se poate afirma existența

Scanned with OKEN Scanner

unei conștiințe în genere, ci a unor stări psihice situate în diverse faze, la diverse niveluri de conștientizare, de claritate și luciditate". Prin urmare, s-ar cuveni să recunoaștem mai degrabă, în acest caz, consecvența cu care J. Cohen și-a structurat modelul : dacă negația este opera unei conștiințe clare, negarea negației (ni s-ar părea mai adecvat să spunem „ignorarea negației") pare să-și aibă normal sediul în conștiința obscură, capabilă să se manifeste și poetic.

Devierea, totalizarea, patetizarea operează pe axa paradigmatică ; pe cea sintagmantică, în cadrul textului, identitatea ce caracterizează poezia se realizează, după opinia lui J. Cohen, prin similaritate și repetiție — o similaritate căreia el îi dă numele de izopatie, termen simetric cu izotopie. Deosebirea ar consta în aceea că „izotopia guvernează posibilul, nu necesarul", cu alte cuvinte, trăsături „presupuse" și nu echivalențe „puse" și strict necesare, cum se întîmplă în semantica poemului. Distincția aceasta ne apare mai puțin justificată : izotopia poate desemna și ceea ce este repetat și neîntîmplător în desfășurarea orizontală a textului, fie că e vorba de proză sau de poezie. Există texte lipsite de lirism, dar care întreține diverse similarități nu în baza hazardului, ci în mod intenționat. „Izopatiile" pot fi cel mult admise ca o specie de izotopii.

Asemenea altor construcții teoretice, cele două părți ale poeticii lui J. Cohen s-au născut, am zice, „reactiv" : la început, el a aderat la procedeul descrierii lingvistic-structurale a opozițiilor și a prezentat limbajul poetic ca pe un antilimbaj față de cel normal și prozaic. S-a depărtat însă de lingvistica saussuriană o dată cu detailarea efectelor celei de a doua negații, care fac din vorbirea poetică un „alt fel" de limbaj. Este de presupus că a evitat în mod voit să utilizeze noțiunea de dialectică (la care trimite „negarea negației"), întrucît în cazul dat avem de a face doar cu polaritatea statornică a două limbaje și nu cu vreun proces de dezvoltare pe baza unor serii de negații.

După multiple verificări ale *alterității* limbajului poetic — care nu aduceau însă ceva efectiv nou în problemă — J. Cohen a căutat să-i identifice și factura,

Scanned with OKEN Scanner

prezumînd, cum s-a văzut, două forme posibile ale semnificatului (și, în mod corespunzător, ale conștiinței) : una noetică și alta patetică ; pe această cale, modelul căpăta el însuși, ca să zicem așa, un aspect „total". Această primă dihotomie l-a determinat pe poetician să-și reprezinte într-un mod propriu și cîmpul fenomenal al conștiinței ; obișnuitei distincții între eu și non-eu, i-a urmat separarea în acesta din urmă a două entități : lucrul și lumea (pe care J. Cohen le valorifică sub forma „figură" și „fond", cînd se referă la poeticitatea lumii). Dar între ceea ce pătrunde în cercul luminos al conștiinței și ceea ce îl înconjoară nu putem descoperi, de fapt, o deosebire calitativă : orice lucru reprezintă o parte a lumii. Este rațiunea pentru care modelul triadic propus de membrii grupului μ în *Rhétorique de la poésie* — model care este însă mai vechi — ne apare, în acest caz, mai veridic ; el presupune ca termeni omul, lumea, logosul, ultimul fiind și singura posibilitate de legătură între ceilalți doi ; toți termenii se reîntîlnesc și ca principale izotopii ale poemului, satisfacția poetică însăși rezultînd, în concepția grupului din Liège, din descoperirea unei mediații posibile între izotopiile ce se înfățișează, la început, în contrast.

Deplasarea accentului spre obscuritatea poemului (socotită însăși condiția lui) și prezentarea textului liric ca „o exaltare a lumii", adică „o celebrare a lucrurilor, redate de conștiința totalizantă puterii lor emoționale native" (II, 277), nu sînt atitudini teoretice întîlnite pentru întîia oară ; dar modelul elaborat de J. Cohen pentru a le relegitima îi aparține și el poate fi considerat, în ansamblu, nu numai interesant, ci și destul de coerent — chiar dacă se prezintă ca rezultatul unei combinări sui-generis a lingvisticii moderne cu fenomenologia.

„Conștiința poetică modernă este foarte larg guvernată de principiile de echivalență și motivare și ar putea fi citați, în legătură cu aceasta, cei mai mulți dintre teoreticienii și criticii de azi" [6], afirma G. Genette, văzînd în această convergență atît un „indice de «adevăr»" cît și un „semn al vremurilor". E de remarcat că, în ce privește modul de a înțelege motivarea sem-

nului poetic, gîndirea lui J. Cohen se apropie de aceea a lui Henri Meschonnic (care se arăta favorabil și actului „trăirii" — chiar dacă situa în prim plan semnificantul ca un centru cu legături verticale și orizontale în același timp) nu însă și de aceea a lui Michael Riffaterre, deoarece acesta nu e interesat decît de „iluzia unei motivări" (și numai între semnificanții textului poetic). Unele observații ale lui M. Riffaterre din *La production du texte* (1979) nu sînt însă cu totul divergente față de ale lui J. Cohen, avînd chiar un aer de complementaritate : aparența de „incompatibilitate" este întreținută mai curînd de tonul prea categoric al ambilor teoreticieni care par să fie convinși, fiecare la rîndul său, de adevărul *total* al propriului punct de vedere.

Nu este exclus ca într-o zi Jean Cohen să-și reunească cele două cărți dedicate limbajului poetic într-un singur tom ; pe lîngă unele completări și ameliorări (de exemplu, prin recunoașterea deschisă a importanței nivelului sintactic), s-ar impune ca o asemenea *Poetică* — în sensul precizat la început — să elimine reluările inutile și să renunțe la cîteva opinii mai greu de susținut (cum e, în special, aceea a consolidării continuie a „trăsăturilor constitutive" ale poeziei de-a lungul secolelor) — în așa fel încît sudura efectivă a părților să producă un tot și mai armonic ; dar chiar în forma lor actuală, lucrările discutate se impun ca un act deosebit de important pe drumul constituirii unei poetici moderne a genului liric.

NOTE

1. Cf. Jean-Claude Coquet, *Poétique et linguistique*, inclus în *Essais de sémiotique poétique* (Paris, Larousse, 1972) și reluat în *Sémiotique littéraire* (Paris, Mame, 1973, p. 110) ; Michel Hausser, *Sur le signifié poétique*, în „Le Français moderne", nr. 2/1973, p. 153.
2. Vom semnala, în acest articol, *Structure du langage poétique* (Paris, Flammarion, 1966) prin I și *Le haut langage. Théorie de la poéticité* (Paris, Flammarion, 1979) prin II ; cifra arabă indică pagina.

Scanned with OKEN Scanner

[3]. Cf. *Arbeit und Rythmus*, Leipzig, 1909, citat de Georg Lukács în *Estetica*, Buc., Meridiane, 1972, vol. I, p. 288.
[4]. Cf. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 36 — volum apreciat de J. Cohen drept „clar și riguros".
[5]. Cf. Gérard Genette, *Figuri*, Buc., Univers, 1978, p. 237.
[6]. G. Genette, *Mimologiques...*, op. cit., p. 312.

VAL. PANAITESCU

Scanned with OKEN Scanner

MAURICE BLANCHOT SAU IMPACTUL NEGATIVITĂȚII

„E — pentru Blanchot — un fapt straniu că există cărți, că oamenii se înhamă la scris, că gîndurile lor se prelungesc în mintea cititorilor."

GEORGES BATAILLE : **Maurice Blanchot...**

„Această idee, de atîtea ori propusă și mereu deplasată, este că în literatură ar fi în joc o afirmație ireductibilă la vreun proces unificator, ce nu se lasă unificată, ea însăși neunificînd, neprovocînd la unitate. De aceea nu o putem capta decît printr-un șir de negații, căci gîndirea, la un anumit nivel, își compune numai în termeni de unitate referințele pozitive. Tot de aceea nu e cu adevărat identificabilă, ci este făcută spre a decepționa orice identitate și spre a înșela înțelegerea ca putere identificatoare. Faptul că alături de toate formele de limbaj în care se construiește sau vorbește întregul, rostire de univers, rostire de știință, de muncă și de salvare, trebuie presimțită o cu totul altă rostire ce eliberează gîndirea de a fi mereu numai gîndire în vederea unității, iată prin urmare ce ne-ar mai rămîne poate în fundul creuzetului. — Cel puțin momentan."

MAURICE BLANCHOT : **Literatura încă o dată**

Scanned with OKEN Scanner

Cultura umanistă nu a rupt încă vraja unității, nu a săvîrșit încă despărțirea de miturile teologice ale centrului și originii. Așa se explică de ce Blanchot a acceptat o aliată în derridiana *différAnce*, care grupează ideea de amînare și ideea de diferență, „mișcare ce amînă pentru o altă dată, așadar mereu o altă dată ce nu va deveni vreodată prezent, împlinirea scriiturii". [1] Favorabil, în ultimele-i cărți, întreprinderii derridiene de deconstrucție a metafizicii, a conceptelor metafizice sau a ultimelor refugii ale logocentrismului, el întrevede un viitor neteologic întemeiat pe absența mecanismelor reductoare la unitate și pe un mod, imprevizibil încă, de afirmație.

Iată de ce, în ochii lui, opera literară nu e unitatea unui repaos, ci violență a unor mișcări contradictorii, ce nu se potolesc atîta vreme cît opera este operă. Iată de ce în romanele și eseurile lui Blanchot se manifestă o masivă retorică a reversibilității contrariilor, iar frastic, au loc anulări reciproce, simetrii inverse, retrageri ale afirmației precedente [2], țintindu-se distrugerea imobilității conceptelor.

Spre a înlesni eliberarea de sub tirania unității, el încearcă să elaboreze, în ultimele cărți tot mai tenace, neconceptul de NEUTRU, care, „dacă l-am gîndi, ar elibera gîndirea de fascinația unității (fie ea logică, dialectică, intuitivă, mistică) redîndu-ne unei exigențe particulare, în stare să frîneze și să evite orice unificare". [3] Totuși travaliul Neutrului nu e asimilabil travaliului negativității hegeliene, interpretat de Alexandre Kojève prin centrarea lecturii asupra capitolului IV din *Fenomenologia spiritului*. Travaliul ei asigură sciziunea ființei, este principiu al mișcării de diferențiere, ce e urmată de reunificare prin reflectarea în sine a diferenței. Neutrul blanchotian exclude reconcilierea și poate fi înțeles prin analogie cu experiența interioară a lui Georges Bataille, ce judecă în funcție de necunoscut cunoscutul, sau cu alteritatea abordată de Emmanuel Levinas în *Totalitate și infinit*. Și Blanchot visează „o relație în care necunoscutul ar fi afirmat, manifestat, chiar exhibat : descoperit — și sub ce raport ? tocmai prin ceea ce-l reține necunoscut." [4] Aidoma Neu-

Scanned with OKEN Scanner

trului, necunoscutul admite un raport străin de orice exigență de identitate, unitate sau prezență. Neutrul nu-i nici Ființa heideggeriană, nici fiindul, acestea nefiind decît un ecran pentru el; în textele blanchotiene, e pus în evidență grație tehnicii retorice de explozie a contrariilor, prin asocierea în propoziție a formelor afirmativă și negativă ale unui verb sau prin juxtapunerea adjectivelor sau numelor predicative antonime. Neutrul este ceea ce ne revelă escapada etimologică: *ne-uter*, nici una nici cealaltă, „terț exclus, nu este nici afirmație nici negație pură a ființei" [5]. Prealabil necesar pentru ca lucrurile să poată fi percepute ca imagine, iar limbajul ca poezie, el îl fascinează pe Blanchot încă din *Spațiul literar*, unde e numit cînd „șiroire a Exteriorului veșnic", „Exterior fără intimitate și repaos", cînd „impersonal", „Cineva", „*On* nedeterminat", „imensul Cineva fără chip". Transpare în descrierea solitudinii esențiale a celui intrat în labirintul literar spre a face experiența falsului infinit și a falsei eternități. Deoarece Neutrul desemnează „acea regiune unde nimic nu durează, unde ceea ce are loc n-a avut totuși loc, unde ceea ce reîncepe n-a început încă niciodată". [6] El mai întreține legături cu „devenirea de întrerupere" și cu Eternul Ocol al Diferenței, redefinire a nietzscheenei Veșnice Reîntoarceri a Aceluiași.

Pe de altă parte, ceva e grăitor, și anume apropierea lui Blanchot de Hölderlin și de Mallarmé, de începutul și sfîrșitul veacului trecut, secol al replierii limbajului asupra lui însuși, al literaturii definite printr-o mișcare de învăluire a propriei origini, a propriei esențe, vorbind de ea însăși, afirmîndu-se nudă, într-un moment al istoriei cînd a încetat să mai aibă pretenții la suveranitate, cînd nu mai este limbaj al zeilor, dar nici al absenței lor, ci numai limbaj ce *se* vorbește și-și caută invizibilul chip. Oricît ar părea de ciudat, Blanchot nu împărtășește — mai cu seamă în ultimele cărți — concepția despre literatură și limbaj ce păcătuiește printr-o implicită opțiune pentru plin, printr-o nemărturisită opinie preconceptă despre semnul înțeles ca autarhic, prezent sieși în unitatea indisolubilă a semnificantului și semnificatului. [7] Trăsăturile literaturii

Scanned with OKEN Scanner

cele mai „moderne": tendința spre specificitate, simbioza în scriitură a funcției poetice și a celei critice, travaliul anagramatic, poliizotopismul, dedublarea scriiturii în lectură, par a da dreptate lui Blanchot, care, definind prin referire la Neutru (acest *alterum* ce nu-și pierde alteritatea, exterior ce nu-și pierde exterioritatea) literatura nu ca o mișcare de auto-referire, de interiorizare și în același timp de manifestare, ci ca o distanțare maximă a limbajului de el însuși, ca dispersiune fundamentală, postulează „o gîndire din Afară", [8] repefabilă încă din *Partea focului*, în eseul despre *Literatură și dreptul la moarte*, prima apropiere remarcabilă de ireductibilul întreprinderii literare.

Trecînd în revistă fazele apariției unei conștiințe metalingvistice, enumerîndu-i pe Flaubert, Mallarmé, Proust, suprarealiști, Alain Robbe-Grillet, autorul *Eseurilor critice* conchidea că aceste tentative vor permite într-o zi secolului prezent să fie definit ca secol al întrebării „Ce este literatura?". Un Sartre a răspuns la această întrebare din exterior, aservind ficțiunea discursului ideologic. Poziția lui Blanchot în acest sens e limpede. El a anchetat asupra ființei literaturii din interiorul experienței literare și numai în ultimă instanță a forjat opoziția dintre exigența zilei și pasiunea nopții, dintre realul raționalizabil prin muncă și „rostirea literară ce depășește redublînd, creează repetînd și, prin infinite respuneri, spune o primă și o singură dată pînă și acest cuvînt în care expiră limbajul". [9] Meditația sa despre literatură este totdeauna inseparabilă de investigația asupra limbajului. „Cuvîntul — în *Literatura și dreptul la moarte* — îmi dă lucrul semnificat, dar mai întîi îl suprimă. Ca să pot spune: această femeie, trebuie ca într-un chip sau altul să-i retrag realitatea de carne și sînge, s-o fac absentă și s-o nimicesc. Vocabula îmi dă ființa, dar mi-o dă lipsită de ființă. Ea este absența acestei ființe, neantul ei, ceea ce mai rămîne din ea cînd și-a pierdut ființa, adică numai faptul că nu este." [10] Cuvintele scriitorului au o triplă existență. Ele „există pentru a dispare, există spre a face să dispară lucrurile, și, odată dispărute, continuă să fie și să dispară pentru a menține lucrurile ca dispa-

Scanned with OKEN Scanner

riții și a împiedica să nu se scufunde totul în neant." [11] E dusă astfel pînă la consecințe extreme ideea mallarmeană că a scrie înseamnă nu a evoca un lucru, ci prezența absenței acelui lucru.

Literatura mai este limbajul devenit ambiguitate. Limba curentă limitează echivocul, face din cuvînt un monstru cu două chipuri, realitate ce este prezență materială și sens ce este absență ideală. Limitînd echivocul, ea limitează și mișcarea indefinită a înțelegerii, în vreme ce în literatură nu numai că fiece moment al limbajului poate deveni ambiguu și spune altceva decît spune, dar și sensul general al limbajului este nesigur, neștiindu-se „dacă exprimă sau reprezintă, dacă este un lucru sau dacă îl semnifică; dacă este acolo spre a fi uitat sau dacă nu se face uitat decît pentru a fi văzut; dacă este transparent din cauza puținului sens a ceea ce spune sau clar prin exactitatea cu care-l spune, obscur fiindcă spune prea mult, opac pentru că nu spune nimic." [12] Astfel, înțepenirea, închistarea, solidificarea sînt excluse. Determinările limbajului literaturii, definite de Blanchot, amintesc de bogăția de însușiri ale heracliteenei *physis*. În ruptură perpetuă, în perpetuă urmărire, fără altă semnificație în afara acestei rupturi și acestei urmăriri, „limbajul, de tace ori de vorbește, joc mereu jucat, mereu dejucat, persistă indefinit fără grija de a avea ceva — lumea — de spus, sau pe cineva — omul în postură de supraom — care să o spună". [13] Rostirea e concepută plurală, fragmentară, capabilă să mențină și să prezerve, dincolo de unificare, diferența.

Și tăcerea își face intrarea pe scenă. Fiind absență de limbaj, ea devine figură, substitutul absenței ce șade în limbaj și introduce în literatură o excepțională putere de contestare, trădîndu-și rostul de ultimă posibilitate a rostirii.

Dacă sensul ia naștere prin concedierea lucrului, scriitura presupune, în spirit mallarmean, „dispariția elocutorie" a autorului din opul „impersonificat", al cărui limbaj nu are nevoie de nimeni care să-l exprime, de nimeni care să-l audă: el se vorbește și se scrie. În operă acționează un soi de „conștiință fără subiect".

Scanned with OKEN Scanner

Or, noua critică a urmărit și ea să restituie operei locul acaparat de autor. Un prim curent, mai vechi (e vorba de Poulet, Starobinski, Rousset, Richard), menține un subiect, analog eului profund al lui Proust, imanent operei, în vreme ce sub influența lui Lévi-Strauss, Lacan, Derrida sau Blanchot, un al doilea curent tinde să elimine noțiunea însăși de subiect, inoperantă pentru Foucault, Sollers și colaboratorii revistei „Tel Quel", Deleuze, Guattari, Lyotard. Deja pentru Valéry autorul unei opere era nimeni. Blanchot reia neobosit ideea că solitudinea scriitorului, condiția și riscul său, s-ar trage din faptul că, în operă, el aparține de ceva ce este totdeauna înaintea operei. „Oricine a scris opera, nu poate trăi, rezida lîngă ea. Aceasta reprezintă decizia ce-l concediază, face din el supraviețuitorul; deposedatul, neocupatul, inertul de care arta nu depinde." [14]

Ideea de artă angajată îi apare inconsistentă lui Blanchot, dat fiind că în epoca modernă, dominată de imperative tehnice, afișul, articolul de ziar sau tratatul de știință servesc mult mai eficace istoria. Îi rămîn totuși artei, literaturii, interogația asupra originii (cu descoperirea că la început este reînceputul), experiența Neutrului, apropierea de „rostirea deșertului", rostire rătăcitoare, impersonală, murmur interminabil dar esențial.

Această aventură a conștientizării literaturii, un Foucault, un Barthes, un Genette sau un Sollers o repetează alături de Blanchot. Ei semnalează mișcarea de estompare a genurilor literare, importanța acumulată de conceptele de text și scriitură, aliteratura, literatura ca sistem de semnificație deceptiv sau, în mod borgesian, ca iminență a unei revelații ce nu are loc. Întrebarea despre ce este literatura, poezia, ficțiunea, scriitura, e modulată în fiece volum blanchotian. În *Pași greșiți*, un eseu se intitulează *Cum e posibilă literatura?* iar un altul *De la angoasă la limbaj*. În *Partea focului*, eseul *Misterul în litere* se întreabă, comentînd *Florile din Tarbes*, de ce deprecierea literaturii îngăduie înțelegerea ei. În *Cartea viitoare*, un capitol se cheamă *Încotro se îndreaptă literatura?* Răspunsul că se îndreaptă spre esența (dispariția) sa nu e decît apa-

Scanned with OKEN Scanner

rent hegelian. Dispariția literaturii evocă sfîrșitul filosofiei la Heidegger. Așa cum, după stingerea filosofiei, gîndirii îi revine o sarcină dintre cele mai grele, literatura „modernă" va accede — scrierile lui Beckett rămînînd o pildă proaspătă — la o „rostire neutră ce se vorbește singură, traversează pe cel ce-o ascultă, este fără intimitate, exclude orice intimitate și n-o poți face să tacă, fiind neîncetată, interminabilă". [15] În *Literatura încă o dată* din *Conversația infinită* se afirmă puterea critică, forțele misterios de negative ale literaturii, ce revocă și criteriul tradiției și pe cel al modernității, repugnîndu-i valorile în curs, miturile secretate de noțiunile de capodoperă, creator, operă, posteritate, glorie, creație, ființă, distrugere, neant, origine. Reflecția sa continuă, discontinuu, sub forma „scriiturii fragmentare", în *Pasul dincolo*, unde se repetă că a scrie înseamnă a merge prin lumea „urmelor" către ștergerea „urmelor", acestea opunîndu-se totalității și totalizării, ivindu-se/împrăștiindu-se. Paradoxul scriiturii imaginate de Blanchot e să marcheze fără a lăsa „urme".

Însăși retorica titlurilor blanchotiene este grăitoare despre specificul literaturii. *Pași greșiți* vizează singularitatea literaturii în epoca tehnicii moderne, rezistența ei la norma zilei, dar și faptul că e în defect față de ea însăși. *Partea focului* recheamă în memorie „partea blestemată" teoretizată de Bataille, pierdere, cheltuială neproductivă, dar și concepția barthesiană a literaturii ca lux, risipă, putință inutilă de a fabrica mai multe sensuri cu un singur cuvînt. *Cartea viitoare* ne repetă că opera este diviziune, contrarietate, chin, neliniște a unei mișcări fără început și fără sfîrșit; că nu este niciodată prezentă, mereu dincoace sau dincolo, în ciuda oricărei datări mereu viitoare; că în operă există mereu ca un presentiment, sub cuvîntul ce a acționat, cuvîntul strălucitor, rezervat pentru ceea ce nu s-a exprimat încă. Similare glose admit și *Conversația infinită*, *Nebunia zilei*, *Spațiul literar*, *Prietenia*, *Lautréamont și Sade*, *Scriitura dezastrului*.

În primele cărți este conservată chiar și opoziția poezie/ficțiune, în ultimele, poziția adoptată este radi-

Scanned with OKEN Scanner

cal în favoarea scriiturii extralingvistice. La data ivirii *Părții focului* se admitea că imaginea poetică nu e o desemnare sau o ilustrare a lucrurilor și ființelor, expresie a unei amintiri personale, a unei asociații subiective de elemente. Atîta vreme cît va depinde de un limbaj a cărui cheie nu o putem cunoaște, ea nu va furniza decît un inutil arbitrar, fără forță sau justificare. Ce anunță prin urmare poezia? Că este limbaj esențial, că a fi credincios poeziei înseamnă a concilia voința de a vorbi și tăcerea. Lectura ei nu trebuie să recompună sensul general din toate sensurile particulare pe care investigația le specifică, dar să regăsească în orice moment trecerea totalității poemului sub forma în care acesta s-a oprit momentan, denudînd fără grabă oscilația indefinită între sensuri improbabile.

Cît despre ficțiune, cititorul primelor ei fraze ignoră ce se petrece în lumea evocată, căci, oricît de mare ar fi bunăvoința realistă a unui autor, această *ignoranță* face parte din natura acelei lumi, din moment ce obiect al unei povestiri, ea se ivește ca o lume ireală cu care se intră în legătură prin mijlocirea lecturii și nu prin intermediul experienței de viață. Sărăcia de informație este domeniul ficțiunii: ea prezentifică ceea ce o face ireală, accesibilă numai lecturii, inaccesibilă existenței cititorului. Punîndu-ne în legătură cu lumea irealității, fraza ficțională aspiră să devină mai reală, să se constituie într-un limbaj „nu pentru a deveni semnul ființelor și obiectelor deja absente fiindcă-s imaginate, ci mai degrabă spre a ni le prezenta, spre a ne face să le simțim și să trăim în consistența cuvintelor luminoasa lor opacitate de lucru." [16] Ambiguitatea romanului — și a literaturii în general — reiese din faptul că nici una din exigențele sale nu poate exclude exigența opusă, dat fiind că se construiește din cuvinte ce operează o perpetuă transmutare a realului în ireal și a irealului în real, deoarece cuvintele aspiră evenimente, detalii adevărate, lucrurile tangibile, proiectîndu-le într-un ansamblu imaginar, și în același timp realizează acest imaginar, îl dau drept real. Proprie ficțiunii este și osteneala trecerii de la „eu" la „el", crearea unei distanțe între scriitor și limbaj, depose-

Scanned with OKEN Scanner

siunea celor două instanțe, avansul spre impersonalitate și anonimat, povestirea nemaipovestindu-se, făcîndu-se și desfăcîndu-se sub ochii noștri. „Eu" poate rămîne forma aparentă a emițătorului, dar ficțiunea face tot mai mult loc rostirii neutre, fără centru, „vocii narative", ce se indică în povestire de fiecare dată cînd „eu" se prăbușește în neutralitatea unui „el" fără chip sau nume, „el" al morții suverane care circulă în limbaj drept ceea ce-l face posibil. Acest „el" letal aparține timpului așteptării și uitării, acelui timp fără obiect, fără decizie sau memorie, timp al rostirii narante.[17] „El" mai desemnează și mișcarea neutralizantă a scriiturii în jocul ei nesăbuit.

Relația autor-cititor e amplu dezbătută încă din *Partea focului*: ea ar corespunde celor două fețe ale limbajului, sensului și cuvîntului, literatura manifestîndu-se ca metamorfoză a sensului în cuvînt și a cuvîntului în sens, ca și cum ar avea nostalgia unei unități primordiale, a unei conștiințe superioare cu doi poli, a unui soi de androginat al limbajului, din care — printr-o sciziune mai decisivă decît cea în cuvînt și sens — s-ar fi născut cele două funcții: ascultătorul și vorbitorul, urechea și gura. Autor și lector, amîndoi depind de „cartea ce va să vină", amîndoi sînt la egalitate în fața operei. Ei nu sînt reali decît în exaltarea ce-i unește despărțindu-i.

Cînd opera ia chip de carte, aceasta, chiar și deschisă, tinde spre închidere, formă rafinată a represiunii, intronizare a unității și a puterii politice. De aici ideea absenței cărții, ce revine obsedant în ultimele cărți blanchotiene, contemporane simpatiei autorului *Conversației infinite* pentru mișcările de extremă stîngă. În momentul de față, cartea e numai un „șiretlic" prin care scriitura se îndreaptă spre absența de carte. Această suspendare a cărții nu va duce înapoia culturii, ci arată spre un punct situat dincolo de cultură, un viitor unde va funcționa scriitura extralingvistică, neideologică, neteologică, adică tot ce chestionează fără a se odihni și solidifica într-o certitudine, acționînd și dispărînd, servind istoria în momentele de ruptură.[18]

Scanned with OKEN Scanner

În critică, autorul *Spațiului literar* vede un compromis între două instituții, jurnalismul și universitatea, între „știința de zi cu zi, curioasă și trecătoare", și „știința erudită, permanentă, sigură".[19] Critica n-ar manifesta literatura, ci, mai degrabă, esența celor două instituții. Comentarul critic ar trebui să se considere superfluu în fața operei, iar la urmă să dispară în fața purei ei afirmații. Inutilitatea metalimbajului îl obsedează pe Blanchot, ca, de altfel, pe Lacan sau pe filosofii hinduși. „De ce putem să vorbim despre un cuvînt și, de altminteri, putem oare, dacă nu-l considerăm — în mod injurios — tăcut, dacă nu considerăm opera, frumoasa capodoperă pe care o venerăm, incapabilă să vorbească ea însăși?"[20] Rostirea critică e numai un spațiu de rezonanță în care, o clipă, se transformă și se circumscrie în vorbire realitatea nevorbitoare, indefinită, a operei. Cum însă pentru Blanchot literatura *se* vorbește, mișcarea de dispariție a comentarului critic aparține deja operei, lucrează în ea în momentul cînd opera se formează și nu se exteriorizează decît atunci cînd se desăvîrșește și ca să se desăvîrșească. Opera conține propriul său comentar, propria sa repetiție sub formă de comentar. Există o distanță subită în care opera creată se reflectă și a cărei măsură este chemat s-o dea criticul, un fel de necoincidență a operei cu ea însăși, un soi de operă-palimpsest. Criticul nu face decît să continuie în afară ceea ce, din interior, nu a încetat să fie prezent în chip de rezervă goală, de spațiu neîntrebuințat, de eroare sau, mai limpede spus, de putere proprie literaturii de a se face rămînînd totodată mereu în defect.

Critica e mișcare infinită ce mereu deschide obscuritatea (încercînd s-o capteze ca obscuritate), dar și nesfîrșită căutare a condițiilor de posibilitate a întreprinderii literare.

Dacă există două atitudini divergente în mișcarea criticii vremilor actuale — de o parte Richard, Starobinski, Mauron — de cealaltă Blanchot și dacă primii urmăresc o critică de semnificație, dau sens operelor, uneori chiar noi sensuri, atunci al doilea vrea să scoată operele din lumea sensului și, evitînd orice strategie

Scanned with OKEN Scanner

producătoare de sens, să le chestioneze în însăşi tăcerea lor, să le interogheze dinspre nesensul care este înaintea tuturor sensurilor şi dincolo de împlinirea tuturor sensurilor.[21] Dificultatea efortului blanchotian rezidă, pentru gîndirea critică tradiţională şi catafatică, în faptul că neantizarea sensului este un proiect disperat, dat fiind că absenţa de sens se reduce la nonsens, adică tot la o modalitate semnificativă. Forma acestui efort e „limbaj mai degrabă decît metalimbaj, ceea ce îi asigură lui Blanchot un loc nesigur între critică şi literatură",[22] între critică, poetică, poïetică şi literatură.

NOTE

1. Roger Laporte şi Bernard Noël, *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 197.
2. Henri Meschonnic, *Maurice Blanchot : l'écriture hors du langage*, în „Les Cahiers du Chemin", 15 ianuarie 1974.
3. *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 251.
4. *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 443.
5. Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 48.
6. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 98.
7. Georges Thinès şi Agnès Lempereur, *Dictionnaire général des sciences humaines*, Paris, Editions Universitaires, 1975, pp. 555—556.
8. Michel Foucault, *La pensée du dehors*, în „Critique", iunie 1966.
9. *L'Amitié*, p. 505.
10. *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 312.
11. *Ibidem*, p. 55.
12. *Ibidem*, p. 329.
13. *L'Entretien Infini*, p. 250.
14. *L'Espace littéraire*, p. 13.
15. *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 259.
16. *La Part du Feu*, p. 112. Remarcabil e, în această privinţă, comentariul lui Vasile Zincenco : *Critica literară a lui Georges Bataille*, în „Analele Universităţii din Bucureşti, Literatură universală şi comparată", nr. 2, 1971, p. 155.
17. Claude Lévesque : *L'étrangeté du texte*, Paris, U.G.E., 1978, p. 245.
18. Apud Luca Piţu, *Exigenţa apofatică*, în *Dialog*, februarie 1979, p. 21.
19. *Lautréamont et Sade*, Paris, U.G.E., 1967, p. 7.
20. *L'Entretien Infini*, p. 570.
21. Luca Piţu, *Bataille şi Blanchot*, în *Dialog*, ianuarie 1980, p. 9.
22. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 267—269.

Scanned with OKEN Scanner

Sîntem, firește, de acord cu Irina Mavrodin, prefațatoarea și traducătoarea — la Editura Univers — a unui grupaj de texte blanchotiene, că autorul lor nu-i critic literar, ci (pînă se va afla vocabula potrivită) poetician. El — spune Luca Pițu în *Traducerea Irinei Mavrodin*, în *Dialog*, decembrie 1980 — „nu referă operele la valoare, le smulge ei, le așează în spațiul lor literar, nu pendulează între Universitate și Ziaristică, nu caută un *quid* propriu fiecărui unicat. Da. El ausculță în ele un ireductibil comun (suport dar nu *Grund*, nu fundament, *Ungrund* al literaturii cît mai există literatură, al scriiturii cît aceasta mai marchează fără a lăsa urme, sau al inconceptibilei scrieri *hors langage* din viitorul neteologic ce nu-i încă al nostru) o voce inaudibilă, interminabilă, neîncetată, vagabondă, voce narativă, numită uneori șiroi al Exteriorului veșnic, alteori chestiunea cea mai profundă sau rostire de fragment, adică : tot ce face — în literatură — ca scorpia nedomesticibilă să dea cu tifla funiei strangulatoare a dictatorului autumnal, să se refuze, sălbatică, dezambiguizării, capcanelor multiple ale reducționismului cultural".

AL. CASIAN

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA SEMIOTICĂ A TEXTULUI LITERAR

1. Pentru o mai precisă situare a celor cîteva — foarte sumare — considerații pe care ne propunem să le facem despre tipul de analiză textuală menționat în titlu, am aminti mai întîi *principalele direcții de cercetare* care — potrivit opiniei generale — constituie în prezent cîmpul semioticii. Semnalîndu-le, încercăm totodată să oferim cîteva repere în măsură să contribuie la o mai bună definire (delimitare) a obiectului acestei discipline care, chiar și astăzi, nu pare să fi satisfăcut această exigență primordială. Cauza — sau o cauză — este, cu siguranță, continua extensibilitate a domeniului.

Una din pomenitele direcții ar putea fi asimilată *filosofiei semnului*. Pretutindeni, în lume, apar exegeze, comentarii ale vechilor teorii ale semnului, sînt reeditate textele antichității sau ale evului mediu; apar noi teorii ale semnului, există o adevărată „mișcare" Peirce care, în Statele Unite, pregătește o ediție a operelor filosofului-logician-matematician... în o sută de volume, iar pentru „nevoile imediate" una (numai) în opt; în Franța, dezbaterile despre statutul semnului sînt tot mai frecvente; noua retorică, de oriunde, are obiective comune cu semantica filosofică; așa numita filosofie acționalistă se sprijină — în unele aspecte — tot pe funcțiile semnului... și, pentru a sublinia actualitatea problematicii, în septembrie 1980, la Varșovia, a avut loc un colocviu internațional — unul din seria celor care au instituționalizat cercetarea semiotică — a cărui temă a fost *filosofia semnului-semiotică teoretică*.[1]

Dintr-o perspectivă epistemologică legată de empirism, pragmatism, pozitivism, sau neokantianism, semiotica se ocupă cu *cercetarea sistemelor logico-matematice* și a rolului — preponderent — al reprezentărilor simbolice, mai mult sau mai puțin formalizate, în construirea discursului științific : semiotica — înțeleasă ca studiu al limbajelor științifice — s-ar confunda cu metaștiința, cu epistemologia. Eforturile cele mai recente merg totuși în sensul demonstrării că semiotica nu este doar epistemologie, ci chiar un proces științific, conceput ca un ansamblu de semne-obiect într-un sistem de semne metalingvistice. Scopul cercetării ar putea fi stabilirea diferenței între semiotic și — pur și simplu — științific.

A treia direcție de cercetare este determinată de extinderea cîmpului semiotic : se cere, cu necesitate, (re)definirea semioticii și, mai ales, a specificității demersului analitic în cele două mari clase care constituie diviziunile de bază ale științelor : exacte și umaniste. În științele exacte, cercetarea se sprijină pe inducție și deducție, analiză și verificare empirică ; în științele umaniste, ea trebuie să țină seama — oricît de mari ar fi ambițiile de obiectivitate — de partenerii mesajului. Subiectivitatea este dublu implicată, la polul inițial și la cel terminal, instanțele creatoare și, respectiv, consumatoare, ea operează ca modificator ; intervin, așadar, tot felul de determinări — sociologice, psihologice, istorice, etnice etc. — destinate să explice de ce mesajul este ceea ce este și nu altceva. Mesajul comportă, prin urmare, o structură unde pot fi distinse trei niveluri : a) nivelul neutru sau material, b) nivelul poietic — procesul de producere — și c) nivelul estezic — procesul ce se referă mai ales la receptare. Sînt trei niveluri de simbolizare a căror suprapunere constituie analiza semiotică a mesajului (obiect semiotic).

Referindu-ne exclusiv la literatură — disciplină nologică — ne situăm în această a treia direcție a cărei existență este atestată de o bogată — chiar de pe acum — bibliografie [2] și se semnalează ca un domeniu deosebit de activ.

Scanned with OKEN Scanner

2. Explicit sau implicit, în mai toate studiile recente, întîlnim referința la ceva ce s-ar putea numi, ni se sugerează [3], *controversa semiotică* și care ar reprezenta unul din acele momente, obișnuite în istoria științelor, cînd o disciplină, nu neapărat contestată, dar insuficient acreditată, își redefinește statutul pe baza realizărilor — dar și a eșecurilor — înregistrate într-o etapă dată : de fapt, se procedează la precizarea obiectului și a metodologiei.

Pentru a vedea ce înseamnă această controversă, calea cea mai eficientă — sau poate doar cea mai comodă — ni se pare a fi aceea care începe cu relansarea întrebării *ce este semiotica?*, unde putem introduce două determinări : (ce este semiotica) 1) *literară* 2) *astăzi?* Această întrebare (mare) poate fi descompusă într-o serie de alte întrebări (mici) care dau la iveală mai multe aspecte : a) semiotica este o posibilitate (de studiere a literaturii) ca oricare alt demers (istoric, psihologic, sociologic, tematic, stilistic) sau ea nu poate fi admisă decît alături de celelalte demersuri? Așadar: raporturile semioticii cu celelalte modalități de abordare a literaturii sînt de excludere sau de complementaritate? b) care este deosebirea dintre semiotică și demersul structuralist cu care, mai ales în anii '60, a fost adesea confundată, analiza semiotică fiind asimilată cu cea exclusiv formală? c) acuzată de excese formalizante, cum își salvează semiotica programul — inițial, tradițional, definitoriu! — care aspiră către descrierea *tuturor activităților omenești* ce integrează sfera comunicării și spațiul de manifestare a semnelor, activități care presupun mecanisme de funcționare mult mai complexe decît s-ar deduce după reducerea lor într-un limbaj formalizat, pe cît de obsesiv pe atît de represiv?

Răspunsurile la aceste întrebări pot fi găsite în — sau măcar sugerate *de* — unele aspecte ale cercetării concrete : un asemenea aspect — real — este tocmai raportul de complementaritate al semioticii cu celelalte modalități de abordare a textului literar, afirmat, subliniat puternic de implicarea în procesul analitic a unor metodologii eliminate inițial ca incompatibile și care,

Scanned with OKEN Scanner

astăzi, „fertilizează" terenul cercetărilor literare. Dacă adoptăm această perspectivă, limitele semioticii se află tocmai în ceea ce s-a crezut multă vreme că este „puritatea", „ortodoxismul" ei: aplicarea modelului strict saussurian la textele literare, eliminarea elementelor de analiză stilistică și semantică. Studiile din ultima vreme — numite, în general, poststructuraliste, denumire ce operează nu numai o situare în timp dar și despărțirea de o anumită factură analitică — au pus în lumină posibilitatea unor alternative în analiza semiotică, renunțînd la ideea soluțiilor unice. Să luăm, de exemplu, noțiunea de redundanță informativă și ipotezele formulate de Derrida în legătură cu efectele textuale, diseminarea, difracția nelimitată a principiului de identitate și de diferență: ele arată că o trăsătură stilistică este mai mult decît o informație lingvistică bazată — cum ne-a învățat Saussure — pe o serie de opoziții fonologice stabile etc.; o asemenea trăsătură stilistică poate sugera un nou context — translingvistic, discursiv — care zdruncină stabilitatea acestor opoziții și clatină sistemul de referință: semnele comunică nu numai un produs finit, mesajul, ci și informații asupra producerii lui, asupra funcțiilor textului, indică pluralitatea semnificațiilor într-un același semnificant, modificarea relațiilor dintre semnificant și semnificat, informații asupra ariilor semantice, asupra instaurării izotopiilor etc. Sau, un alt exemplu, oferit de Julia Kristeva, care ne comunică mai curînd o intuiție decît o demonstrație[4]: în orice operă literară poate fi vorba de o dialectică între un principiu semiologic — saussurian, simbolic), care reglementează textul din interior, potrivit regulilor propriului său univers lingvistic, și un principiu semiotic (nonsaussurian, nonsimbolic), care îl organizează din exterior, potrivit unor determinări sociale și psihologice.

Unii specialiști susțin că noile perspective în semiotică — a căror notă distinctivă pare să fie înmulțirea studiilor de pragmatică — se justifică prin reexaminarea relațiilor dintre semne și subiectul — conștient sau inconștient — care le produce. În acest sens, o tentativă dintre cele mai interesante și mai convin-

Scanned with OKEN Scanner

gătoare — datorită numărului mare de aplicații — este, după părerea noastră, cea făcută de Paul Zumthor: recunoscînd unele excese formalizante, săvîrșite de el însuși sau de alții care au lucrat în climatul structuralismului „înfloritor", Zumthor își propune identificarea „dublei istoricități", adică a unor mărci psiho-socio-istorice la cei doi poli ai manifestării literare, producerea și receptarea textului. Nu este nicidecum vorba de ignorarea exigențelor semioticii lingvistice, ci, mai curînd, de găsirea unei căi de mijloc între formalismul rigid și destrucția fără interdicții; trebuie abandonat atît imperativul „închiderii" textuale absolute cît și cel al unei nelimitate deschideri. Această cale de mijloc — care nu are nimic de-a face cu oportunismul sau eclectismul metodologic — presupune acceptarea ideii că un-text-povestește-ceva-ce-are-un-început-și-un-sfîrșit, că acest-ceva-este-un-subiect-cu-referință-precisă.

Pînă acum, în cercetarea semiotică aplicată la literatură — de la Propp pînă la Greimas, Todorov, Barthes, Bremond sau Gerald Prince — modelele de interpretare au fost construite pe baza unor povestiri scurte (basme populare rusești sau lituaniene, povestile lui Maupassant sau Balzac, opere precis fragmentate: *Decameronul*, romanul epistolar), nu pe baza unor opere mai întinse — romane, piese de teatru — sisteme mai elaborate, unde textul literar este prea bogat sau prea complex pentru a putea fi efectiv saturat (doar) cu un program de semne narative (structuri de bază). Analiza pe texte scurte a întreținut iluzia — eroarea? — că narațiunile vor fi — sau sînt — întotdeauna închise sau deschise, potrivit unor modele previzibile pînă la cele mai mici amănunte. Lectura este și ea la fel de previzibilă. Se instituie un fel de hegemonie a modelului narativ, care impune un anumit sistem; dar fiindcă literatura este mult mai mult decît povestirea scurtă, celelalte tipuri de texte, prin particularitățile lor — de tot felul —, pot infirma aceste modele care nu sînt operaționale decît în măsura în care sînt reprezentări ale manifestării lingvistice ca atare: prin extrapolare, ele pot fi folosite pentru determinarea altor unități ale limbajului.

Scanned with OKEN Scanner

S-a susținut că semiotica narațiunii nu operează decît la nivelul conținutului, însă acest argument nu rezistă în fața necesității de a introduce în obiectul de studiu efectele de stil; acestea, la rîndul lor, nu operează numai la nivelul expresiei, ele presupun o transformare a referinței,[5] a modului cum este interpretată realitatea extratextuală, atît de creator cît și de receptor; înțeles astfel, stilul devine element de conținut, este generator de ficțiune, de alte contexte translingvistice. De aceea, credem, expresii ca *imaginea naratorului, imaginea cititorului,* deși imperfect introduse în terminologia semiotică, trebuie consolidate întrucît ele contribuie cu certitudine la stabilirea a ceea ce ne-am obișnuit să numim substanța-aparenței-și-a-reprezentării-în-textul-literar.[6]

Circulă ideea, nu lipsită de temei, că inserțiunea studiului manifestărilor stilistice în problematica semiotică — deci a *eu*-lui — favorizează elaborarea unei teorii a descrierii, care s-ar putea numi *semiostilistică*[7] și al cărei obiect de studiu ar fi *semiostilul,* adică relația — de o coerență variabilă — între nivelul expresiei (perceptibile) și cel al conținutului (latent). Un astfel de studiu ar putea valorifica funcțiile semiotice de formă și conținut, așa cum sînt concepute de Hjelmslev.

Despre teoria descrierii — ca să revenim la ea —, se spune, în general, că ar fi bazată pe premisa că *noi* vorbim, povestim, ca să descriem, sau, nu vorbim, nu povestim, decît descriind, producerea descrierii este, așadar, inerentă, fatală. Aceasta înseamnă că spunem într-un mod *personal,* notăm într-un mod ce ne este *propriu,* ceea ce avem *noi* de spus despre lume, în termeni deosebiți de cei ai narațiunii, aceasta fiind concepută ca structură semiotică situată la nivelul conținutului, la nivelul acelor modele (narative) care parcă ar tutela textul — și la care se oprește/s-a oprit analiza semiotică —: poate aici ar trebui căutați germenii controversei, de fapt elementele care determină intrarea acestui tip de cercetare într-o etapă nouă.

Ne putem întreba, pe drept cuvînt, care este relația — și proporția — dintre obiectiv (narativ) și subiectiv (descriptiv sau stilistic); între ceea ce este *dat*

Scanned with OKEN Scanner

și ceea ce este *creat*. Controversa semiotică ar putea fi caracterizată/definită prin încercarea de a depăși limitele semioticii așa cum s-a dezvoltat ea în anii '60 și '70 — nivelul structurilor narative — și de a reconstitui eul în dubla imagine a scriitorului și a cititorului. Descrierea, în măsura în care este marginală, suplimentară, o extensiune a narațiunii, o zonă lăsată în afara cîmpului analizei structurale, poate să apară ca o nouă frontieră a studiilor semiotice: ea ar fi locul de manifestare a semnelor ca expresie a unei psihologii.[8] Pe plan practic, problema care se cere imediat rezolvată este aceea a metalimbajului în care poate fi analizată descrierea: din examinarea studiilor celor mai recente, în care se fac tentative de „recuperare" a descrierii, ni se pare că se desprinde ezitarea între parafrază — foarte adecvată și redundantă — și un metalimbaj de inspirație naratologică — evident neadecvat, de vreme ce a fost creat pentru analiza obiectelor narative.[9]

Noua situație readuce în actualitate necesitatea de a reconsidera anumite baze epistemologice și, mai ales, relația dintre semiotică și lingvistică. Chiar dacă nu intrăm — aici — în detalii, trebuie totuși să spunem că, în metodologia științelor umaniste, se pomenește tot mai des despre *semiolingvistică*, o aglutinare lexicală foarte semnificativă pentru compatibilitatea dintre cele două partenere: prin adoptarea modelului lingvistic, semiotica își reafirmă vocația umanistă și socială, întrucît acest model trimite la limbaj ca produs social prin excelență. Un asemenea argument — vocația umanistă și socială — determină, firește, factura „proiectului semiotic" în etapa actuală. În acest proiect se înscriu mai multe obiective dintre care vom cita cîteva — într-o ordine care nu traduce ordinul importanței — pentru a sugera noua orientare a cercetării:
— introducerea studiului referentului — poate într-o accepție care nu este cea din filosofia limbajului, nu ceva absolut și etern, ci mai curînd ca loc de manifestare a sensului senzorial perceptibil de către om.[10] Să ne amintim că, în studiile de pînă acum, referentul este ocolit, lăsat pe seama filosofiei limbajului sau a științelor exacte. Este bine cunoscută fermitatea cu

Scanned with OKEN Scanner

care Umberto Eco, de pildă, susține, pur și simplu, că studiul referentului este incompatibil cu demersul semiotic ;
— pornind de la studiul nivelelor narative, care au la bază, cum se știe, clase de acțiuni și de funcții ale personajelor, semiotica își propune, în acest moment, stabilirea unui model universal al narațiunii, care să poată fi extins la toate genurile și subgenurile, nu numai ale literaturii, ci ale tuturor sistemelor de semne care există în societate și vor/trebuie să fie comunicate.

Anvergura acestui proiect își află legitimarea în realitatea existenței funcției poetice și în alte sisteme decît cel lingvistic : semiotica „îmbogățită" astfel — prin abordarea nivelului semnificantului — colaborează, în mod evident, cu poetica.

Judecînd lucrurile sub un alt aspect, faptul că orice discurs — de orice natură — se poate articula mai întîi ca povestire, ca narațiune, nu epuizează — Greimas însuși o spune — acel plan al povestirii pe care-l numim semnificat : ceea ce rămîne — potrivit aceluiași Greimas — constituie formele discursive, circumstanțele (loc, timp, mediu), adică *descrierea* ;
— ca aspect al problematicii semiotice, descrierea, socotită nivel de semnificație, este pusă în legătură cu problema adevărului/falsității discursului lingvistic, deci o ordine axiologică absentă din proiectul semiotic anterior, cînd, dimpotrivă, se susținea că analiza semiotică se oprește în fața axiologicului, sau că semioticul este ireductibil la axiologic. Se înțelege lesne că, în noua perspectivă, relația cu teoria cunoașterii este implicită : cercetările vor trebui să arate ce are *valoare de adevăr* într-un text literar și ce nu are decît *sens*, adică va fi arătat raportul dintre coerența ontologică — extratextuală — și coerența textuală. Poate se va vorbi din nou despre *mimesis* ; oricum, în analiza semiotică va fi integrată o întreagă problematică specială ;
— concepția semiolingvistică de care pomeneam mai înainte pare să reabiliteze sociologia literaturii, marginalizată, de bună seamă, de cunoscutele excese care au dus la asimilări abuzive ; relațiile — tradiționale — între operă și mediul social în care aceasta apare sînt

reconstituite acum în termeni de semnificaţie, ele nu mai sînt socotite doar sub raportul de pură determinare, de la cauză la efect. Ar fi, aşadar, vorba de recuperat acel *hors texte*, faimoasa „dublă istoricitate" [11], neglijată în perioada absolutismului structuralist, care nu admitea ca obiect de analiză decît ceea ce ţine de certitudine : o asemenea certitudine n-ar fi decît textul ca atare. Pe viitor, va trebui moderată credinţa în autarhia limbajului, în autotelismul textului, adică ceea ce Michel Serres numeşte loganaliză. [12] Analiza structurală nu va fi abandonată, însă ea nu va mai fi un scop în sine ci doar un moment — obligatoriu, primul — dintr-un program ce urmăreşte cunoaşterea proceselor care servesc de suport structurilor ca spaţiu de organizare a semnificaţiei.

3. Cum se prezintă, aşadar, analiza semiotică a textului literar astăzi ?

În primul rînd, chiar dacă se vorbeşte de controversă, nu avem de-a face cu o criză, şi încă şi mai puţin cu un eşec ; nu este o blocare, o epuizare metodologică : cu un clişeu, nu este vorba decît de o criză de creştere, criza unei etape [13] ce va fi depăşită după o mai bună cunoaştere a cîmpului investigat din perspectiva semnificaţiei. La această mai-bună-cunoaştere se ajunge, bineînţeles, prin înmulţirea experienţelor, a analizelor. Momentul acesta în care semiotica este controversată ar putea fi deci caracterizat prin a) examinarea critică a rezultatelor etapei anterioare, pentru a distinge între pertinent-eficace şi nonpertinent, b) lansarea unor noi proiecte, orientate, cum arătam mai înainte, de vocaţia umanistă şi socială a semioticii ; esenţială, în aceste proiecte, este tentativa de a realiza „antropomorfizarea" semioticii prin includerea descrierii — ca arie de manifestare a rolurilor personajelor — în problematica semiotică. Reînnoirea proiectelor este urmarea presiunii unor imperative schimbate. Aceste imperative decurg din acceptarea faptului că analiza semiotică, situată exclusiv la nivelul limbajului, devine insuficientă, nesatisfăcătoare, incompletă, întrucît „universul semnificant" nu este în întregime verbalizabil : moderarea — indispensabilă — a logocentrismului des-

Scanned with OKEN Scanner

chide semioticii perspective care impun nuanțarea metodelor; acestea vor deveni mult mai suple prin colaborarea cu alte tipuri de demers (poetic, retoric, stilistic, sociologic). Scopul acestei colaborări este dezvăluirea totalității sensurilor unui corpus literar, adică scopul pe care semiotica literaturii și l-a propus chiar din momentul primelor încercări.

Înainte de a încheia, poate ar fi necesar să subliniem că tentativa de a stabili o comparație între semiotică și alte metode și de a releva raporturi axiologice — e mai bună, e mai rea — este neavenită, deoarece ar însemna să comparăm termeni — într-o oarecare măsură — incomparabili: diferitele metode de abordare a fenomenului literar nu sînt, evident, comutabile, „interschimbabile", ci, dimpotrivă, fiecare își are specificul ei, iar acesta o/le face indispensabilă/e într-o cercetare ce-și propune descrierea integrală a unui fenomen literar. Compatibilitatea sporită a unei opere cu un anumit tip de analiză își află adesea explicația nu numai în virtuțile metodei, dar și în virtuozitatea analistului.

Stabilirea unei ordini în adoptarea diferitelor tipuri de demers nu traduce nicidecum o ierarhie valorică, ea este, cel mult, o exigență subordonată strategiei metodologice. Este greu de demonstrat — în afara oricăror preconcepții — că diferitele abordări ale textului se contrazic, se stingheresc, se elimină unele pe altele, după cum, la fel de greu este de admis compatibilitatea dintre literatură și soluțiile unice: fiecare tip de demers funcționează în felul său și se află în raport de complementaritate cu (toate) celelalte.

NOTE

1. Colocviul a fost organizat și patronat de universitatea din Varșovia, împreună cu trei universități din Statele Unite: Providence, Yale și Bloomington.
2. Semnalăm selectiv: Paul Zumthor, *Le masque et la lumière*, Paris, Seuil, 1978 și *Parler du moyen âge*, Paris, Minuit, 1980; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, ed. germ. 1975; Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980; Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Paris, F. Nathan, 1978; Henri Mitterand, *Le*

Scanned with OKEN Scanner

discours du roman, Paris, PUF, 1980 ; Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979 ; Roman Jakobson și Krystyna Pomorska, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980 ; Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978 ; Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klicksieck, 1977 ; Marc Eli Blanchard, *Description : Sign, Self, Desire*, The Hague, Mouton, 1980 ; Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981 ; Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette „U", 1981 ; Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes*, La Haye, Mouton, 1981 ; etc.

3. Marc Eli Blanchard, op. cit. Menționăm că autorul analizează numai texte din literatura franceză.
4. *Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
5. Accepția dată de Frege *(Sinn)* și Ullmann.
6. Cu deosebire, Mieke Bal, op. cit., Marc Eli Blanchard, op. cit., Jaap Lintvelt, op. cit., Philippe Hamon, op. cit.
7. Marc Eli Blanchard, op. cit.
8. Adoptîndu-se această perspectivă — și nu fără implicații metaforice — cîmpul semiotic, populat astfel, începe să fie numit *scena* semiotică. Poate este simptomatic faptul că buletinul Societății Semiotice din Statele Unite se numește „The Semiotic Scene".
9. Philippe Hamon, op. cit., propune o serie de soluții a căror eficacitate poate fi judecată după propriile lui analize.
10. *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, ed. ital. 1968.
11. Paul Zumthor, *Parler du moyen âge*, op. cit.
12. Michel Serres, *Hermès I, La communication*, Paris, Minuit, 1976.
13. Oricum, „criza" este numai a semioticii literaturii, deoarece despre o criză în semiologia logico-filosofică nici nu poate fi vorba.

MARIA CARPOV

Scanned with OKEN Scanner

HENRI MESCHONNIC — PENTRU O POETICĂ MONISTĂ

Fost profesor la Universitatea din Lille, în prezent la Paris-Vincennes, autor al unui mare număr de studii și eseuri, reunite în tomuri din ce în ce mai impresionante [1], Henri Meschonnic s-a instalat de la început, în contextul poeticilor contemporane, pe o poziție singulară și, din această cauză, desigur inconfortabilă. El contestă valabilitatea unui demers critic ai cărui reprezentanți, sub impresia succeselor dobîndite la un moment dat de lingvistica structurală, împrumută de la aceasta modelul analitic, dar odată cu el și ideologia care îl susține: ambele însă, în ce-l privește pe Meschonnic, inadecvate pentru analiza fenomenului literar. O asemenea luare de poziții este cu atît mai frapantă, cu cît ea se împlinește inițial în cadrul unei adevărate hegemonii structuraliste care, în Franța, la timpul respectiv, număra reprezentanți de marcă.

Poetica lui H. Meschonnic, ale cărei direcții autorul le trasează în primul volum din seria *Pour la poétique*, propune așadar, în plină înflorire a poeticii structurale, depășirea structuralismului care, după opinia aceluiași autor, operează, prin exces de formalism, o dublă reducție mutilantă a operei literare (pe de o parte, *reducția autorului* ca subiect-creator, pe de alta, *reducția realului*), separînd-o pe aceasta de ceea ce în ultimă instanță o definește: deschiderea și participarea modelatoare la real. Problema este deci, spune Meschonnic, de „a depăși structuralismul închis în gîndirea dualistă și care nu știe unde să plaseze trăirea *(le vivre)* prezentă în scriitură" (1970, p. 169). Opunînd poeticii

formale o critică tranşantă, care vizează polemic înseşi premisele fundamentale (a se citi *formale)* ale modelului structural, Meschonnic se numără voluntar printre cei ce încearcă să integreze analiza operei literare unei atitudini materialiste, practicînd în acest sens un monism critic consecvent care refuză să deosebească net între expresie şi conţinut, formă şi sens, semnificant şi semnificat ; aceasta spre deosebire de o poetică idealistă „subminată de două mii de ani de dualism şi spiritualism" *(Ibid.,* p. 152), de la care poetica structurală, la rîndu-i, se reclamă.

Pentru a avea o viziune clară asupra poziţiei ocupate de Meschonnic în cadrul a ceea ce, cu un cuvînt destul de vag, se numeşte actualmente post-structuralism, înainte de a încerca o descriere detaliată a poeticii sale, trebuie să precizăm că poeticianul francez contestă poetica structurală în dubla ipostază a acesteia. Astfel, H. Meschonnic ia iniţial atitudine împotriva unui demers analitic de tip distribuţionalist care, centrat pe analiza *sensului,* operează în fapt după canoanele unui model lingvistic adecvat analizei semnificantului, în ocurenţă modelul fonologic. Posibilităţile unui atare demers sînt însă din plecare limitate : dat fiind că analiza nu poate depăşi graniţa cuvîntului, ea este dintru început condusă la o fragmentare excesivă a textului, nereuşind decît inventarierea unor unităţi prin excelenţă lingvistice şi a unor raporturi subfrastice de aceeaşi natură. Menţinut în limitele unei analize strict lingvistice, acest demers este departe de a putea descrie maniera în care un text literar re-scrie realitatea, felul în care opera, prin travaliul de re-construcţie pe care-l efectuează un autor-subiect, se constituie în analogoon al realului. Analiza imanent-formală, care a fost acceptată de către lingvişti ca o primă etapă în descrierea unui anumit moment din evoluţia sistemului limbii, nu este adecvată unei poetici a textului pentru că, reţinută la nivelul *semnului,* ea se opreşte acolo unde de fapt *începe* literaritatea, respectiv înainte de *discurs.* Ceea ce acest tip de analiză poate oferi nu este decît o descriere întotdeauna lingvistică, de unde şi acuzaţia de tautologie pe care, alături de Meschonnic, i-o adre-

Scanned with OKEN Scanner

sează chiar unii structuraliști.[2] Altfel spus, o analiză oprită la nivelul *semiotic* (cf. Benveniste) nu poate descrie decît un prim constituent semantic al textului, în speță cel al *sensului imanent*, fără a-l putea aborda pe cel complementar, al *semnificației*, care presupune un mereu reînnoit raport între discurs și lume, și unde *literaritatea* poate fi evidențiată ca ipostază calitativ deosebită a acestui din urmă raport.

Pe de altă parte, în a doua ipostază a sa, poetica structurală, sprijinită de apropierea dintre noțiunea de *structură* și aceea de *model ipotetico-deductiv*, permite aplicarea pe text a unei grile analitice virtuale, cu ajutorul căreia se încearcă a se pune în evidență acele răspîntii semnificative și/sau formale[3] care structurează textul menținîndu-i o coerență ridicată. Printr-o extrapolare nicidecum justificată, se pune astfel semnul egalității între *literaritate* și *coerență structurală*, ceea ce evident nu reprezintă decît o abordare unilaterală și reducționistă a fenomenului literar. La o examinare mai atentă, ne dăm seama că această abuzivă extrapolare este de fapt un reflex al premiselor dualiste ale teoriei structurale, pentru care ipostazierea formei în detrimentul conținutului este de la început patentă. Dacă preeminența formei este justificată inițial de lingvistica structurală prin dorința de a-și delimita cît mai exact domeniul și a-l prezerva de imixtiunea unor demersuri extralingvistice (istorie, psihologie, sociologie etc.) susceptibile de a vicia rezultatele analizei imanente, nu putem nega faptul că această unilateralizare formală se află coroborată, în aceeași măsură, cu o tradiție epistemică ce ne determină să gîndim mereu că analiza conținutului efectuată altfel decît prin intermediul formei este de neconceput[4], forma fiind, încă de la Aristot, *principiu informant*, al conținutului. Această lege epistemică este susținută în parte și de fobia de vag, de teama de a nu derapa de la concret. Numai că, paradoxal, concretul se strecoară și scapă în cele din urmă printre ochiurile grilei formale.

În afară însă de aceste aspecte care stau la baza dualismului structural, se mai poate vorbi în cazul structuralismului de un solipsism, de profundă sorginte

Scanned with OKEN Scanner

idealistă, care face din limbaj condiția unică a realului [5]. Atunci cînd H. Meschonnic acuză structuralismul de *dualism logocentric*, el are în vedere și acest ultim aspect.

Totuși, chiar dacă nu admite totala subordonare a analizei textului literar la modelul și metodele lingvisticii structurale, H. Meschonnic nu neagă raportul evident ce leagă dialectic pe de o parte lingvisticul de literar, pe de altă parte lingvistica de poetică. La nivelul demersului analitic, în afară de faptul că reține cîteva concepte lingvistice, al căror sens structural îl deplasează voluntar spre adecvare la propriile intenții, el atrage chiar atenția asupra faptului că analiza lingvistică trebuie luată ca „*punct de plecare* (subl. n.) al unei rigori și al unui funcționalism care permit să se pună literaturii, în termeni nici estetici, nici reductori (sociologism, biografism, experiența timpului sau a imaginarului, psiho-critică...), deci în termeni sintetici, problema scriiturii, eliminîndu-se în acest fel orice dualism, evitînd falsa dilemă a analizei formale sau tematice (care amîndouă distrug scriitura */l'écrit/* și orice demers care traversează opera" *(Ibid.*, p. 144). Se poate deduce de aici cu claritate că nivelul unde se produce sinteza *lingvistic-literar*, care definește opera ca atare, este cel al *scriiturii*, unde semnul-discurs întîlnește o experiență intimă a realului *(un vécu)*. Sublimîndu-se în *scriitură*, această experiență oferă *textului* valoare de operă autentică. În consecință, poetica monistă va trebui să-și concentreze eforturile întru analiza scriiturii văzută ca practică „ce tinde să rezolve opoziția dintre semnificant și semnificat, dintre cuvinte și lucruri, eu și lume" (1973a, p. 186). Ea va trebui să se plieze particularităților obiectului studiat, să evite un limbaj critic dualist pentru a găsi unul *omogen* cu acest obiect.

Subscriind cerințelor de adecvare la monismul poetic a unui monism critic, H. Meschonnic se străduie să elaboreze un limbaj analitic unitar, globalizant care, operînd axiologic și fără a se confunda cu parafraza impresionistă, să arate în ce măsură „la toate nivelele și în toate sensurile o operă este omogenitate a rostirii *(le dire)* și a trăirii *(le vivre)*" (1970, p. 27).

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de ceea ce propune Meschonnic, analiza formală, tocmai datorită pozitivismului său, este lipsită de criterii care să-i permită a distinge între opera veritabilă și pastișă. La fel și analiza stilistică, pe care aceeași tentație a exhaustivității, însoțită cu prezumțioase pretenții scientiste dobîndite pe parcurs, o îndreaptă către un demers prin excelență taxinomic, abundența datelor, mai mult sau mai puțin relevante, împiedicînd o viziune a operei ca *text* — „dialectică fără sfîrșit care definește opera" (1973a, p. 49). Stilistica structurală nu face decît să reacrediteze deghizat o retorică în care valoarea ornamentală a figurii a fost de mult substituită condiției sale euristice originare. A ipostazia astfel stilul ca *deviație (écart)* prin raportare la o *normă* care în pofida tuturor eforturilor de definire rămîne „incognoscibilă științific" (1970, p. 34) este pentru Meschonnic un lucru de neînțeles și el nu ezită să-și mărturisească uimirea că „o avangardă lingvistică nu conține să tîrască după sine aceste idei moarte" (*Ibid.*, p. 35, nota 4).

Teoria deviaționistă a stilului eșuează în întreprinderea sa neputîndu-și da seama că sub aparențele unei abateri de la normă nu se află totuși nimic altceva decît limba. Demersul se deschide astfel către tautologie. Se ignoră mișcarea internă, textul ca tot dinamic, ca sistem unde *valoarea* este factorul dinamizant și organizatoric, opera literară existînd ca o unitate al cărei fiecare element se definește prin apartenența la acest *tot* pe cît de *închis*, pe atît de *deschis*. Pentru a evita situații de acest fel, precum și pe cele în care premisele teoretice comandă o anumită configurație a obiectului (cînd de fapt corect ar fi invers), se impune ca analiza să păstreze caracterul *imanent* și să urmărească o dialectică omogenitate cu obiectul său: „Să nu traversăm opera — avertizează H. Meschonnic — pentru a cădea în psihanaliză, care nu este decît o aprofundare a criticii biografice. Să nu traversăm opera căutînd aici universaliile imaginarului, sau pentru a o situa și a o pierde într-o semiologie. Este vorba de o lectură-scriitură a unei opere care, mai ales atunci cînd aparține literaturii moderne, cînd ne este apro-

Scanned with OKEN Scanner

piată în timp și civilizație, poate fi, fără nici o contradicție, rînd pe rînd, obiect contemplat și obiect retrăit al unei critici" (*Ibid.*, p. 18).

Atributul de *imanent* poate părea șocant pentru demersul lui Meschonnic, dar el trebuie separat aici de sensul său formalist. Imanentism înseamnă pentru Meschonnic limitarea analizei la o singură operă, dat fiind că orice operă are caracter unic, o organizare proprie, ea receptîndu-se ca „sinteză trăită a semnului și literarității (*Ibid.*, p. 174), dar mai înseamnă și respingerea dualismului formă/conținut : dihotomie care, în poetica structurală, impune drept scop al demersului critic sesizarea elementelor constitutive ale unei poetici universale, scop mărturisit al mai multor teorii contemporane. Cercetătorul refuză această finalitate afirmînd tranșant că opera este rezultatul unei praxis-scriitură, act unic determinat de relația izomorfă între trăit și rostit. În plus, consecință a aceleiași relații, împotriva imanentismului structural care o asimilează unui spațiu închis, circular, măcinîndu-se într-un joc redundant, opera este spațiu literar orientat, manifestare a unei atitudini față de lume, *participare* subiectivă la real. Dubla motivare a individului, ontogenetică și filogenetică, permite în același timp considerarea ei și ca spațiu al unei „comunicări transnarcisiace" unde „*Je égale on*" (1973 a, p. 55). Numai în acest sens restrîns se poate vorbi de o *impersonalitate* a scriiturii, ce nu trebuie confundată cu *scriitura impersonală* propusă de grupul de la „Tel Quel". Dacă pentru Julia Kristeva impersonalul se definește ca autocontestare a codului, a textului, a eului-subiect, autocontestare devenită ea însăși limbaj, la Meschonnic noțiunea este dialectizată, autorul încercînd să recupereze la nivelul semnificantului, în deplină concordanță cu principiile materialiste ale poeticii pe care o susține, inconștientul (impunînd și o reconsiderare a raportului dintre poetică și psihanaliză) văzut ca loc de manifestare a relației individ — societate și, implicit, premisă a „comunicării transnarcisiace" : „impersonalul este gradul maxim al raporturilor între limbajul poetic-sistem și inconștientul ca sistem, care să permită un maximum de comunicare

Scanned with OKEN Scanner

transnarcisiacă, creînd prin aceasta, în același timp, în mod indisociabil și structural, un *tip* de istoricitate a raportului individ-societate" (*Ibid.*, p. 58—59, subl. aut.).

În accepțiunea pe care i-o dă poeticianul francez, inconștientul este deci asimilabil unui cod subliminal, unde se realizează sinteza dintre pulsiunile sociale și cele individuale. Împletirea dialectică dintre acest cod pulsional, prezent ca o trămă profundă în fiecare operă literară, și un sistem de forme poetice care-l fac *dicibil*, ele însele căpătîndu-și consistență din această *zicere*, asigură socializarea actului artistic, fac posibilă receptarea sa ca atare. Sensul monist al comunicării transnarcisiace nu pare a fi altul.

Inițiind această perspectivă, H. Meschonnic combate ideea unei depersonalizări a literaturii, premisă a unui imanentism formalist care, odată cu forcluziunea subiectului-autor, identifică opera cu produsul unei pure gratuități, al unui joc eminamente formal : de unde și unul din importantele reproșuri adresate acelor analize care, pentru faptul că absolutizează principii inspirate de teoria poetică a lui Jakobson, traversează și pierd „poeticul" într-o gramatică-retorică.

Odată cu enunțarea întrebării : „Ce face dintr-un mesaj verbal o operă literară ?", Jakobson afirmă specificitatea limbajului poetic pe care îl consideră rezultat al strînsei colaborări între elementele textului : colaborare identificabilă într-o anumită organizare sonoră, ritmico-prozodică și morfo-sintactică a aceluiași text. Binecunoscuta formulă jakobsoniană conform căreia funcția poetică „proiectează principiul echivalenței de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică", deși pentru Meschonnic insuficientă, elimină, cu condiția să nu fie absolutizată, concepția ornamentală a stilului și operează, într-o anumită măsură, contestarea retoricii. Redundanța crescută a textului poetic obținută prin operația mai sus amintită îi oferă acestuia calitățile unui macro-semn, dar de o calitate deosebită de a semnului saussurian, întrucît raporturile care-i mențin coerența sînt de astă dată de natură analogică. Semnul literar este de fapt un *simbol*. Textul poetic însuși este un *trop* care-și revelează forța structurantă oferind ele-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor aparent eterogene pe care le înglobează neașteptate trăsături comune. Sensul poetic fiind consubstanțial *semnificantului*, dihotomia prezentă în semnul saussurian tinde a fi anulată. Aceasta este premisa esențială pentru o poetică materialistă, pentru monismul materialist propus de Meschonnic, este sensul acestui monism: „Omogenitate și indisociabilitate a gîndirii și limbii, a limbii și vorbirii, a vorbirii și grafiei, a semnificantului și semnificatului, a trăitului și rostitului" (1970, p. 147). Se afirmă în acest mod inseparabilitatea celor două planuri ale operei literare, forma și conținutul, consubstanțialitatea lor, dar, în același timp, ca o consecință logică a acestui fapt, se instituie obiectul artistic analog cu realitatea. Indiferent că o acceptăm ca atare sau, inversînd premisele, luăm cauza drept efect, ideea apare clar formulată și la Iuri Lotman: „Faptul că, în artă, semnul constituie în același timp și un model, un analog al obiectului (al realității obiective, al obiectului reproducerii), oricît de abstract ar fi modelul respectiv, anulează problema caracterului arbitrar al corespondenței dintre semnificat și semnificant. De aici decurge o problemă de extremă importanță: spre deosebire de sistemele semiotice de tipul limbii, arta nu permite ca planul conținutului să fie separat de planul expresiei. Ceea ce face imposibile, sub raport metodologic, atît formalismul, cît și abordarea artei ca simplu monument al gîndirii sociale, fără să se țină seama de valoarea estetică a operei" [6]. Spre deosebire de Lotman, R. Jakobson, atunci cînd, vorbind despre funcția poetică a limbajului, afirmă că „această funcție care pune în evidență elementul palpabil al semnelor, accentuează prin aceasta dihotomia fundamentală a semnelor și a obiectelor" [7], el gîndește obiectul artistic ca obiect autotelic, menținînd, în virtutea acestui fapt, poetica sa în limitele unui demers cu deosebire formal. Ceea ce Meschonnic nu întîrzie să-i reproșeze: „Analiza formală întreprinsă în spiritul sistemului nu numai că depășește *le perçu*, dar situează valoarea numai în complexitatea structurală (...). Ea greșește mai ales atunci cînd se oprește asupra ei însăși, în timp ce actul comunicării poetice include numeroase

Scanned with OKEN Scanner

alte raporturi, atît în interiorul operei, cît și între operă și tot ceea ce ea nu este, chiar și raporturile create de istorie. Textul apare ca pretext în exersarea unei teorii" (*Ibid.*, p. 22—23).

Sensul cuvîntului poetic nu este numai de natură pur contextuală iar opera nu trăiește numai ca semantică autosuficientă. Semnificația apare în primul rînd din raporturile pe care opera le întreține cu ceea ce se înțelege îndeobște prin extratextualitate. Un demers critic care neglijează acest aspect, reducînd opera la complexitate formală, ignoră faptul că opera este atît scriitură, cît și lectură, tensiune între acești poli, orientare (un subiect-autor *scrie o trăire / un vécu /* pe care un subiect-cititor o receptează prin filtrul unei *trăiri* proprii). Textul este „probabil cel mai complex, cel mai complet dintre modurile de comunicare, stabilind între emițător și receptor, prin și în semnificant, o transenunțare, un transnarcisism" (1973 a, p. 286). Abordarea sa prin demersuri asemănătoare celui propus cîndva de Todorov, spre exemplu, împinge, în cele din urmă, la o critică unilaterală care afirmă o falsă atitudine științifică. Intențiile mărturisite cu acea ocazie de Todorov : „nu se studiază opera ci virtualitățile discursului literar care au făcut-o posibilă ; în felul acesta studiile literare vor putea deveni o știință a literaturii" [8], Meschonnic le taxează drept scientism menit să asigure „securitatea atitudinii profesorale" (1970, p. 154). Atitudinea lui Todorov se reclamă dintr-un apriorism teoretic, întrucît legile discursului literar sînt impuse textului și nu deduse din acesta. Apropierea de text dintr-un singur unghi, cel formal, ajută la instalarea acestei atitudini, în fapt consecință a unei metafizici a „semnificantului transcendental" (cf. Derrida). Respingerea acestei metafizici constituie unul din elementele esențiale în atacul pe care Meschonnic îl lansează împotriva semanticii structurale și a semioticii poetice. Formalismul se reduce pentru Meschonnic la idealism, la scientism mecanist. Căutarea structurii, fie că este vorba de „analiza structurală a povestirii" (Barthes), de „structura limbajului poetic" (Cohen), de „categoriile narațiunii literare" (Todorov) sau de „careul semiotic"

(Greimas), afirmă și susține „studiul sistemului ca un *în sine*, neglijînd «mesajul» sau luînd sistemul drept mesaj și practicînd astfel, în mod inconștient, o doctrină a artei pentru artă" (*Ibid.*, p. 25, subl. n.).

Revenind la cadrul de manifestare a monismului, la opera considerată ca unitate a *semnului (lingvisticului)* și *textului (literarului)*, elementul care asigură persistența acestei unități este *valoarea*, concept împrumutat din lingvistica structurală, de fapt adevărata noutate a *Cursului* saussurian. Valoarea este definită de Meschonnic ca „element al semnului și în aceeași măsură al textului, în măsura în care textul și semnul sînt inseparabile în operă. Ea se manifestă în cel mai înalt grad la nivelul literarității. Joacă aici rolul unui element al sistemului operei în măsura în care opera se constituie prin diferențe" (*Ibid.*, p. 175).

În relația *semn-literaritate*, semnul este luat ca prim strat al operei, el este *limbă* dar și „*istorie* (biografie, psihanaliză, idei, estetică, etc.", pe scurt, „tot ceea ce nu este literaritate" (*Ibid.*, p. 174). Oprită la nivelul semnului, opera, dacă de operă mai poate fi vorba, va apare ca subliteratură, ea putîndu-se încadra cu ușurință în diverse scheme, tipuri, ticuri de gîndire și receptare pe care Meschonnic le reunește sub titlul de „ideologie în sens larg", în timp ce „opera (adevărată) se construiește împotriva unei ideologii" (*Ibid.*, p. 175). Diferența între opera autentică și subliteratură este dată de *valoare*. În cadrul subliteraturii propriu-zise, valoarea este absentă, ea fiind elementul dinamic care se suprapune semnului și dă operei caracter de text-literaritate, respectiv de „spațiu literar orientat, adică configurație de elemente reglată de legile unui sistem" (*Idib.*, p. 174). Subliteratura apare ca spațiu neorientat iar comunicarea cotidiană „spațiu în întregime deschis, ambiguu, dat fiind că sistematizarea sa este în mod continuu pusă în cauză" (*Ibid.*, p. 174).

Relația care unește *valoarea* și *orientarea* necesită însă unele precizări, pentru că este destul de greu de acceptat lipsa valorii structurante și implicit a orientării atît la nivelul comunicării cotidiene, cît și la cel al textului științific. Subliniind că „semnul poetic poate

Scanned with OKEN Scanner

exista fără ca valoarea să existe" (*Ibid.*, p. 174), Meschonnic ne lasă să deducem că, în accepțiunea pe care el i-o atribuie, valoarea este manifestare a unei intenționalități și/sau orientări literare care determină organizarea operei ca *tot irepetabil*, spre deosebire de comunicarea cotidiană, discursul sau textul științific, prin natura lor, repetabile. Numai că, oricît de tranșant ar fi aici autorul, nu putem să negăm totuși faptul că discursul cotidian și cel științific sînt la rîndu-le organizate de o intenționalitate informațională și în consecință necesar structurate de *valoare*. Diferența dintre diferitele tipuri de discurs și/sau text nu pare a fi dată de prezența sau absența *valorii*, ci mai degrabă de felul în care aceasta organizează textul, cu alte cuvinte diferența de care vorbim ar putea fi una de *intensitate, calitativă* și *nu cantitativă*. Spațiul nepermițîndu-ne însă o discuție amplă a acestei probleme — care rămîne însă fundamentală —, nu putem să afirmăm decît că, în acest punct, afirmațiile autorului se cer coroborate cu argumente suplimentare.

Cîteva cuvinte despre monismul analitic, caracteristică determinantă a poeticii propuse de H. Meschonnic. Se afirmă din capul locului că limbajul critic trebuie să urmărească o cît mai mare apropiere de obiectul studiat, să „tragă" în concepte adecvate caracteristicile acestuia: „Trebuie găsite — susține Meschonnic — concepte operatorii pentru analiza funcționării conotației, concepte care să integreze textul ca pe o formă-sens, de la prozodie-metaforă la compoziție-sintaxă, sens în toate sensurile și fără ierarhie a sensului, în afara vechilor categorii de proză sau poezie. Va dispare atunci orice distanță între descriere și interpretare" (*Ibid.*, p. 152—153).

Dificultățile majore care se ridică în fața oricărui demers analitic sînt date de două tendințe opuse și mereu prezente: prima, de a separa, de a desface această sinteză care este opera; a doua, de a o considera ca lipsită de contradicții. Pentru prima dintre ele, cea mai bună exemplificare o constituie poetica structurală. Pentru cea de a doua, exemplele trebuie căutate printre acele demersuri care, la fel ca și cel al lui Meschonnic,

Scanned with OKEN Scanner

își propun deliberat reducerea dihotomiei limbaj — metalimbaj. Care ar fi situația acestora din urmă?

Într-o primă variantă, pe linia țelului propus, actul critic ce tinjește spre identitate cu opera-obiect își pierde treptat conștiința de sine și sublimează în parafrază impresionistă. Într-o a doua variantă, în cazul unui critic genial, analiza traversează uneori opera pentru a se erija, alături de aceasta, într-o operă de sine stătătoare, abandonată „plăcerii textului": o hermeneutică „literarizată", definitorie pentru ultimele texte ale lui Barthes.

H. Meschonnic vizează la rîndu-i aceleași țeluri barthesiene, respectiv reducerea distanței dintre text și interpretare, numai că, spre deosebire de criticul-mag, el păstrează încă o acută conștiință a actului critic, ce trebuie să se mențină ca atare dinaintea operei. Dacă între teorie și obiectul său trebuie să existe o necesară adecvare, ea nu trebuie să meargă pînă la identitate, ci va trebui să ia forma unei analize-interpretări.

Obiectul artistic, în cazul de față opera literară, se construiește ca proces al unor contradicții interne, la nivelul conflictului semn — literaritate, dar, în aceeași măsură, și ca rezultat al unor contradicții externe, între operă și cititor, între scriitură și lectură. Opera este profund determinată de acest dublu conflict, proces dinamic, niciodată sfîrșit, mereu reînceput, simultan „mesaj și creativitate". Se poate afirma în acest sens, fără teamă de paradox, că ea este spațiu pe cît de închis, pe atît de deschis: „Le système fait fermeture et ouverture dialectiquement" (1973 a, p. 139). Ceea ce îmbogățește monismul lui Meschonnic este considerarea textului literar ca ansamblu al conflictelor care există, la diferite nivele, între operă și receptor, între semn și literaritate, pentru că, în acest moment, monismul analitic capătă atribute dialectice. Monismul gîndit în afara dialecticii este idealism, el conduce la autotelism, la reificarea limbajului poetic, la o concepție narcisistă asupra literaturii și, în ultimă instanță, la imposibilitatea și/sau inutilitatea abordării sale printr-un demers critic: zid opac și fără asperități, ce se ridică în fața criticului, monument (în aceeași măsură însă

Scanned with OKEN Scanner

al unei critici) care rezistă prin exces de „omogenitate" oricărei încercări de analiză. Dorind să evite acest impas, Meschonnic atrage atenția, de cîte ori are ocazia, asupra faptului că *omogenitatea* dintre formă și conținut, pe de o parte, în cazul operei, și dintre operă și analiză, în cazul actului critic, pe de altă parte, nu trebuie înțeleasă ca „identitate, ci (ca) interacțiune și indisociabilitate" (*Ibid.*, p. 28).

Veghind, după cum singur mărturisește, la „caracterul riguros materialist, nici teoricist, nici empiric, al unei cunoașteri și al unei practici a scriiturii" (1970, p. 169), H. Meschonnic, în conformitate cu premisele moniste ale poeticii sale, își îndreaptă atenția asupra felului în care *semnificantul*, considerat ca singurul element capabil să satisfacă exigențele unei poetici materialiste, operează în textul literar reducerea dihotomiei saussuriene a semnului, substituindu-se acestei dihotomii. După cum ne lasă să înțelegem autorul, semnificantul textului poetic este departe de a avea o *definiție discretă* (v. accepțiunea matematică a noțiunii), ceea ce ar duce la o „metafizică a cuvîntului". El are o definiție relativă, relațională care, în cadrul închis al sistemului operă, îl face să existe ca rezultat al unei „performativități morfologice, relaționale, (care) neutralizează opoziția semnificat — semnificant (...). Nu mai există atunci un semnificant opus unui semnificat, ci un singur semnificant multiplu, structural, care produce pretutindeni sens, o semnificație generată de semnificant *(une signifiance)*, în perpetuă apariție și dispariție, de la unitate la element, putînd exista ca unitate-valoare momentană în sistemul unui discurs, în interacțiune cu semnificația contextuală" (1975, p. 512). Acesta este de fapt sensul pe care îl are *motivarea semnului* la Meschonnic. El distinge astfel între o motivare absolută, bazată pe imbricarea celor două laturi ale semnului odată cu punerea acestuia în relație mimetică directă cu referentul, și o motivare relațională, de tip *diagramatic* am spune noi (cf. Peirce), fondată pe evidențierea strînselor relații care, țintind aceeași adecvare analogică la real, încheagă elementele textului într-un tot dialectic. Practic, semnificantul poetic, *simbol* în

Scanned with OKEN Scanner

terminologia curentă, este identificabil în aceste raporturi-relații. Deși acest lucru este perfect compatibil cu demersul propus de autor, pericolul ca acesta să fie acuzat de formalism nu este pe deplin înlăturat. Neplăcerile apar odată cu împrumutul unei terminologii aparținînd structuralismului. Parafrazîndu-l pe Meschonnic, vom spune că orice terminologie, chiar atunci cînd se află *deplasată*, tîrăște după sine reminiscențe ale ideologiei care a impus-o. Din moment ce susținem în continuare că „opera se constituie prin diferențe" (1970, p. 176), obișnuiții analizei formale, unde se vorbește numai de *raporturi* și *relații*, vor putea reproșa imediat demersului monist că nu se deosebește prea mult de analiza structurală sau semiotică. Astfel, — ar putea spune ei — dacă luăm în considerație conceptele și definițiile negative pe care criticul le practică, vom remarca de fiecare dată că ele pot corobora în continuare o idee scumpă poeticii formale, anume că *diferența* produce „o formă și nu o substanță".

Monismul dialectic nu presupune însă eliminarea definițiilor relative, relaționale, de altfel deloc incompatibile cu materialismul, ba mai mult tocmai acest tip de definiții îi menține caracterul dialectic. Dialectica, evidentă și la nivelul conceptelor, parează acuzația de formalism : opera este o *formă-substanță* și nu o *formă* vs. *substanță*. De fapt, dacă ne gîndim bine, sensul întregului demers meschonnician este consubstanțial liniei care *unește* limba de vorbire *(limbă-vorbire)*, forma de sens *(formă-sens)*, scriitura de lectură *(scriitură-lectură)*, analiza de interpretare *(analiză-interpretare)*, ș.a.m.d. Dar să revenim la semnul poetic, despre ale cărui implicații și statut în poetica lui Meschonnic ar mai fi cîte ceva de spus.

Apreciind că semnul lingvistic arbitrar stă la baza unui model discontinuu al realității, opera literară este considerată de către H. Meschonnic drept „*celălalt pol* necesar civilizației noastre raționaliste a discontinuului" (1975, p. 168, subl. n.), care nu este altul decît polul simbolic. Noțiunea de *polaritate* care se află implicată în această afirmație este deosebit de importantă pentru monismul dialectic, pe care dealtfel îl sintetizează. Cum

Scanned with OKEN Scanner

însă o dialectică a contrariilor nu se poate dezvolta decît pe un fond de asemănare, poziția lui Meschonnic pare să acuze totuși în profunzime un viciu de formă, continuînd să furnizeze, la o examinare mai atentă, argumente în favoarea operei ca deviație *(écart)*. Încercînd să decelăm această inconsecvență, vom începe prin a observa că H. Meschonnic repartizează *funcția simbolică* a limbajului numai discursului poetic, ceea ce aparent nu are nimic contradictoriu. Această funcție este pusă în seama unei organizări particulare la care este supus discursul și prin care elementele sale componente sînt constrînse la o adecvare analogică, reciprocă, la o motivare relațională care, într-o interpretare curentă, constituie baza iconicității limbajului poetic. Or, această motivare relațională care face particularitatea discursului poetic nu poate fi pusă numai pe seama creșterii coerenței raporturilor intratextuale, pentru că acest lucru ar echivala cu a spune că ea se naște din nimic, că emană inexplicabil din relațiile care încheagă textul. Aceasta cu atît mai mult, cu cît — Meschonnic este cel care o proclamă — „motivarea proprie discursului se actualizează în interiorul arbitrariului lingvistic, pe care nu-l contrazice, pentru că el este specificitate a limbajului vis-à-vis de ordinea lumii, fără imitație" (1975, p. 514). Într-un demers cu adevărat dialectic și materialist, iconicitatea discursului poetic trebuie acceptată însă ca avîndu-și premisele *în limbă*; ceea ce noțiunea de *polaritate* și susține de fapt implicit. Pentru a scăpa cu adevărat de pericolul unei atitudini dualiste, care consideră discursul poetic drept manifestare a unui limbaj poetic-sistem *opus* limbii ca sistem, este necesar să considerăm că această iconicitate *este conținută latent în limbă*, atît la nivelul raporturilor *intrasemiotice* (semn), cît și al celor *intersemiotice* (discurs).

La prima vedere, atunci cînd susține că motivarea proprie discursului nu contrazice arbitrariul semnului lingvistic, Meschonnic rămîne în limitele aceleiași gîndiri dialectice, care consideră opera ca unitate conflictuală a semnului cu simbolul. Dar din faptul că aceste două elemente interacționează *fără a se contrazice*, pu-

Scanned with OKEN Scanner

tem deduce că, în cele din urmă, ele rămîn față în față ca *două* entități bine definite și de sine stătătoare : simbolul poetic, chiar atunci cînd se opune dialectic semnului, nu rămîne mai puțin *în afara* acestuia *(à l'écart de...)*. Or, în ce ne privește, mult mai dialectic și mai aproape de realitate ne pare a fi demersul care postulează limba ca sistem ce împletește suplu și proporțional *iconicul* (avînd ca treaptă intermediară *indicialul*) cu *arbitrarul*, integrînd astfel simbolicul ca dimensiune imanentă, cînd virtualizată, cînd actualizată, în funcție de respectiva situație de discurs. În această viziune, unitatea lingvistică fundamentală, semnul, este considerată ca unitate dialectică, care, în mod adecvat actualizării sale contextuale, își poate manifesta succesiv o dominantă iconică, una indicială sau una arbitrară. Limba este *o polaritate*, unde poeticul, de obicei plasat *in mod potențial* la polul analogic devine, în cazul textului poetic, manifest printr-o utilizare maximală a posibilităților oferite de limbă ca sistem, printr-o intensificare a raporturilor interne și externe care o definesc. Tocmai trecerea „de la latent la patent" definește o operă sau un discurs poetic și numai plecînd de la această premisă s-ar putea crea cadrul de dezvoltare a unei concepții monist dialectice asupra scriiturii. Aceasta presupune însă o adevărată revoluție în lingvistică, în speță o completă destabilizare a paradigmei saussuriene și instaurarea uneia în care o gîndire dihotomică, idealistă, este înlocuită cu o alta, dialectică și materialistă. De fapt, posibilitatea unei asemenea răsturnări a fost întrevăzută și enunțată de chiar Roman Jakobson, acest mare lingvist care prin genialitatea intuițiilor sale depășește granițele formalismului, printre ai cărui fondatori se numără.[9] La rîndul său, monismul lui Meschonnic conține premisele schimbării paradigmei saussuriene.

Oprind însă aici această succintă prezentare, trebuie să recunoaștem că demersul ales de poeticianul francez este, incontestabil, dintre cele mai interesante. Poetica pe care el o promovează manifestă o certă noutate și actualitate, cu atît mai mult, cu cît în intenția autorului, este nu numai o critică a formalismului, ci,

Scanned with OKEN Scanner

prin intermediul acesteia, a unei întregi epistemе idealiste. Prin faptul că încearcă să înlocuiască raționamentul dihotomic cu cel dialectic, Henri Meschonnic contestă un întreg ideologem cultural construit pe baze dualiste iar poetica sa își asumă voluntar atributele unui demers polemic și, mai mult, în aceeași măsură, politic.

NOTE

1. 1970, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 179 p ; 1973 a, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 458 p. ; 1973 b, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 342 p. ; 1975, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1977, *Ecrire Hugo. Pour la poétique IV*, Paris, Gallimard, vol. I, 306 p., vol. II, 218 p ; 1978, *Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, 442 p. ; 1982 a, *Jona*, Paris, Gallimard, 136 p. ; 1982 b, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 730 p.
2. „Nici o analiză gramaticală a unui poem nu ne poate da mai mult decît gramatica poemului" este reproșul pe care M. Riffaterre îl face analizei de tip jakobsonian (v. Michael Riffaterre, *La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, „Les Chats"*, în M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 325).
3. Prin faptul că pune sensul pe seama coerenței structurale, poetica formală se apropie oarecum de acele demersuri din filosofia limbajului care deduc sensul din forma enunțului „rupînd sub raport *genetic* forma limbii de conținut" (cf. Gh. Enescu despre o primă etapă a gîndirii carnapiene, în Rudolf Carnap, *Semnificație și necesitate*, Cluj, Dacia, 1972, p. 27).
4. Cum *imposibilul* nu este o noțiune științifică, faptul că analiza directă a conținutului *nu este de neconceput* a fost demonstrat de psihosistematica lui G. Guillaume, acest genial lingvist, profund nedreptățit de epistema lingvistică actuală (deși, într-o altă ordine de idei, teoria lingvistică guillaumiană conține, la rîndu-i, și poate mai mult decît oricare alta, acele premise ale reînnoirii de care vorbeam în finalul acestei prezentări).
5. Acest solipsism este sintetizat de unul din postulatele cu care culminează gîndirea lui Wittgestein în perioada celebrului *Tractatus* : „Hotarele limbajului meu sînt hotarele lumii mele (5.6)". Pentru o discuție detaliată v. Tullio de Mauro, *Introducere în semantică*, Buc., Ed. Științifică, 1978 și, de asemenea, H. Meschonnic, *Poésie sans réponse*, op. cit., p. 37—77.
6. Iuri Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Univers, 1970, p. 59—60.
7. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.
8. Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications" 8, 1966, p. 125.

[9]. Cf. Roman Jakobson, *À la recherche de l'essence du langage*, în *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1966. Concluziile acestui admirabil eseu sînt următoarele : „Dar sistemul de diagramatizare (iconicitate relațională, n. n.), pe de o parte manifest și obligatoriu în toată structura sintactică și morfologică a limbajului, pe de alta latent și virtual în aspectul său lexical, ruinează dogma saussuriană a arbitrarului, în timp ce al doilea dintre principiile generale — caracterul linear al semnificantului — a fost zdruncinat prin disocierea fonemelor în trăsături distinctive. Odată abolite aceste două principii de bază, corolariile lor reclamă, la rîndu-le, o revizuire" (p. 36).

IULIAN POPESCU

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME*

ABELARD, Pierre — 98
ABRAHAM, Pierre — 26
ADAM, Antoine — 262, 272, 275
AGRIPPA von NETTESHEIM — 102
ALAIN-FOURNIER — 84
ALBÉRÈS, René-Maril — 35, 134
ALEXANDRESCU, Sorin — 259, 282
ALONSO, Dámaso — 198, 200
ALTHUSSER, Louis — 32, 40, 71
AMIEL, Henri-Frédéric — 126, 130
ANGELUS SILESIUS — 202
ANTOINE, Gérald — 11, 178, 181, 198
APEL-MULLER, Michel — 32
ARAGON, Louis — 18, 20, 21, 69
ARISTOTEL — 101
ARNAULD, Angélique — 45
ARNAULD, Antoine — 45
ARRIVÉ, Michel — 178, 198
ARTAUD, Antonin — 209, 239
AUERBACH, Erich — 265, 281
AUTRAND, Michel — 135

BACHAUMONT, François de — 217
BACHELARD, Gaston — 55, 70, 72, *93—116*, 119, 122, 125, 126, 134, 135, 138, 140, 142, 154, 160, 162, 239, 242
BACHELLIER, Jean-Louis — 260
BAL, Mieke — 251, 317
BALLY, Charles — 179, 180, 181, 185
BALZAC, Honoré de — 18, 21, 24, 49, 141, 213, 230, 232, 256, 259, 311
BARCOS, Martin de — 45
BARTHES, Roland — 20, 56, 73, 82, 90, 91, 92, 137, 138, 146, 156, 165, 166, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 212, *221—240*, 244, 259, 260, 284, 300, 305, 311, 326, 329
BATAILLE, Georges — 239, 295, 296, 301, 305
BAUDELAIRE, Charles — 59, 61, 65, 73, 74, 82, 85, 99, 118, 121, 123, 130, 156, 189, 198, 334
BAUDINET, Marie-José — 74
BAUDOUIN, Charles — 59, 63, 73
BÉGUIN, Albert — 12, 110, 117, 121, 122, 134, 135, 139, 157
BELLEMIN-NOËL, Jean — 71
BELLOUR, Raymond — 222, 232, 259
BENVENISTE, Emile — 54, 55, 72, 225, 235, 239, 280, 282, 320
BERGSON, Henri — 95, 107, 126, 157
BERNANOS, Georges — 129
BERNARD, Claude — 81
BERSANI, Jacques — 135
BIERWISCH, Manfred — 195
BLAGA, Lucian — 116
BLANCHARD, Marc Eli — 317
BLANCHOT, Maurice — 239, *295—306*
BLIN, Georges — 139, 256
BLOCH, Jean-Richard — 13
BONAPARTE, Marie — 10, 73
BOOTH, Wayne — 252
BORGES, Jorge Luis — 241
BOSCO, Henri — 130
BOURGET, Paul — 64
BOURIN, André — 239
BOUSOÑO, Carlos — 198, 200
BRATU, Savin — 91
BRECHT, Bertolt — 19, 206, 209, 220, 239
BREMOND, Claude — 227, 311
BRETON, André — 69, 98
BROOKS, Cleanth — 251
BRUNEAU, Charles — 181

*) Nu cuprinde nume de personaje mitologice sau literare.

Scanned with OKEN Scanner

BRUNETIÈRE, Ferdinand — 165
BRUNSCHVICG, Léon — 95
BÜCHER, Karl — 287
BUFFON — 176, 180, 182
BUTOR, Michel — 212, 220
BUTUREANU, Silvia — 177

CABANÈS, Jean-Louis — 135
CAILLOIS, Roger — 20, 35
CARNAP, Rudolf — 334
CARPOV, Maria — 317
CASIAN, Al. — 306
CĂLINESCU, Al. — 240, 260
CĂLINESCU, George — 202, 219
CAMUS, Albert — 48
CEHOV, Anton Pavlovici — 244
CÉLINE, Louis Ferdinand — 154
CHABROL, Claude — 227
CHAPELLE — 217
CHAR, René — 69
CHARLES, Michel — 227
CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine — 73
CHATEAUBRIAND, François-René de — 143, 145
CHOMSKY, Noam — 188, 199, 239
CLANCIER, Anne — 91, 115
CLANCIER, Georges-Emmanuel — 114
CLAUDEL, Paul — 128, 130, 176, 212, 214
COHEN, Jean — 190, 191, 283-294, 326
CONSTANT, Benjamin — 124, 132
COPERNIC, Nicolaus — 71
COQUET, Jean-Claude — 11, 284, 293
CORNEILLE, Pierre — 41, 71, 82, 88, 163, 164, 174, 176, 206, 219
CORNU, Auguste — 19
CORTEANU LOFFREDO, Nicoletta — 116
CRESSOT, Marcel — 181, 198
CREȚULESCU, Ioana — 91
CROCE, Benedetto — 99, 103
CURTIUS, Ernst Robert — 230, 262, 263, 281

DÄLLENBACH, Lucien — 259
DALI, Salvador — 139
DARWIN, Charles — 71
DELAS, Daniel — 190, 198, 199
DELAY, Jean — 59, 73
DELEUZE, Gilles — 300
DE MAURO, Tullio — 334
DERRIDA, Jacques — 54, 72, 214, 310, 326
DESCARTES, René — 41, 129
DESNÉ, Roland — 26
DIDEROT, Denis — 19, 21, 127, 176, 216
DOLEŽEL, Lubomir — 192
DOUBROVSKY, Serge — 65, 74, 79, 83, 91, 118, 119, 124, 134, 135, 164, 206, 219, 281
DUBOIS, Jacques — 199, 207, 239
DU BOS, Charles — 120, 135, 157
DUCHET, Claude — 239
DUFRENNE, Mikel — 65, 239
DUPRONT, Alphonse — 74
DURAND, Gilbert — 66, 74, 103, 113, 115

EBERBACH, Margaret — 224, 240
ECO, Umberto — 269, 314, 317
EDELINE, Francis — 199
ELIADE, Mircea — 140
ELIOT, Thomas Stearns — 202, 219
ELUARD, Paul — 22, 69, 98, 122, 130, 196, 202
EMMANUEL, Pierre — 202
EMPEDOCLE — 101
ENESCU, Gheorghe — 334
ENGELS, Friedrich — 16, 17, 19, 21, 30, 34
ESCARPIT, Robert — 35

FAGES, J. B. — 71
FAULKNER, William — 69, 249
FAYE, Jean-Pierre — 27

Scanned with OKEN Scanner

FAYOLLE, Roger — 24, 89
FEBVRE, Lucien — 31
FELMAN, Shoshana — 75
FERENCZI, Sandor — 49
FERNANDEZ, Dominique — 58, 60, 67, 73
FLAUBERT, Gustave — 49, 61, 74, 122, 130, 132, 135, 142, 148, 156, 182, 206, 211, 239, 242, 298
FOCILLON, Henri — 202
FOUCAULT, Michel — 300, 305
FOURIER, Charles — 237, 239
FRANÇOIS DE SALES — 216
FREGE, Gottlob — 317
FREUD, Sigmund — 10, 36, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 105, 188
FRÉVILLE, Jean — 19
FRIEDRICH, Hugo — 70
FROMENTIN, Eugène — 142, 145
FRYE, Northrop — 154

GALSWORTHY, John — 48
GALTON, Francis — 81
GARAUDY, Roger — 10, 20, 21, 22, 23, 24, 34
GARCIN, Laure — 114
GASSENDI, Pierre — 41
GAUGUIN, Paul — 59
GAUTIER, Théophile — 123
GENET, Jean — 51
GENETTE, Gérard — 11, 56, 73, 91, 153, 154, 183, 186, 187, 189, 190, 198, 199, 203, 205, 206, 215, 219, 227, 241-260, 285, 287, 288, 292, 294, 300
GIDE, André — 59, 73, 128, 249
GINESTIER, Paul — 94, 95, 97, 102, 106, 113, 114, 115
GIRAUDOUX, Jean — 177
GOETHE, Johann Wolfgang von — 41, 158
GOLDMANN, Lucien — 12, 19, 20, 35—52, 84, 90, 131, 138 159, 163, 166, 177
GONCOURT, Edmond şi Jules Huot de — 142, 149
GONGORA Y ARGOTE, Luis de — 202
GRAMSCI, Antonio — 19, 25
GRANGER, Gilles — 185, 192. 193, 195, 196, 199
GREEN, Julien — 126, 127
GREIMAS, Algirdas-Julien — 13, 88, 89, 91, 92, 220, 222, 227, 239, 311, 314, 327
GROPIUS, Walter — 209
GRYPHIUS, Andreas — 202
GUATTARI, Félix — 300
GUÉRIN, George-Maurice de — 149
GUILLAUME, Gustave — 334
GUIRAUD, Pierre — 79, 90. 179, 198, 199

HAGIU, Adela — 200
HAMANN, Johann Georg — 287
HAMON, Philippe — 239, 259, 317
HARKNESS, Margaret — 17
HAROCHE, Charles — 32
HARRIS, Zellig S. — 225
HARTMANN, Nicolai — 204, 219
HAUSSER, Michel — 284, 293
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich — 16, 21, 41
HEIDEGGER, Martin — 301
HERSCH, Jeanne — 135
HJELMSLEV, Louis — 239, 312
HÖLDERLIN, Johann Chr. Friedrich — 297
HOMER — 286
HOPIL, Claude — 207
HUET, Marie-Hélène — 217
HUGO, Victor — 86, 92, 123 127, 141, 145, 149, 155, 334
HUSSERL, Edmund — 95, 106, 118

IACOBI, Iolande — 74
INGARDEN, Roman — 282

JAKOBSON, Roman — 27, 68 74, 191, 192, 197, 201, 239, 245, 254, 256, 257, 274, 282 317, 324, 325, 333, 334, 335

Scanned with OKEN Scanner

JAMES, Henry J. — 56, 252
JAMES, William J. — 290
JANET, Pierre — 71, 290
JARRY, Alfred — 20
JASPERS, Karl — 59
JAURÈS, Jean — 17
JAUSS, Hans Robert — 316
JEAN, Raymond — 199
JENNY, Laurent — 220
JENSEN, Wilhelm — 56, 72
JOLLES, André — 274
JONES, Robert Emmet — 134, 138, 159, 162
JOUBERT, Joseph — 127
JOYCE, James — 20
JUNG, Carl Gustav — 32, 61, 62, 63, 64, 66, 74, 87, 95, 105

KAFKA, Franz — 20, 23, 24, 48, 74
KANT, Immanuel — 41, 46, 51
KAUTSKY, Minna — 17
KAYSERGRUBER, David — 25
KERBRAT-ORECCHIONI, C. — — 287
KERÉNYI, Charles — 74
KIBÉDI-VARGA, Aron — 203, 208, 220
KLINKENBERG, Jean-Marie — 199
KÖHLER, Erich — 265, 281
KOFMAN, Sarah — 71, 73
KOJÈVE, Alexandre — 296
KRISTEVA, Julia — 28, 72, 187, 190, 199, 210, 227, 281, 282, 310, 316, 323
KRYSINSKI, Wladimir — 317
KUENTZ, Pierre — 179, 193

LACAN, Jacques — 54, 64, 68, 72, 74, 77, 300, 304
LA CEPPÈDE, Jean de — 207
LACROIX, Jean — 94, 95, 114
LAFARGUE, Paul — 17
LA FAYETTE, Madame de — 216
LA FONTAINE, Jean de — 208, 220, 285
LAFORGUE, René — 59, 73
LAMARTINE, Alphonse-Marie de — 132, 149
LAPORTE, Roger — 305
LARNAC, Jean — 19
LA ROCHEFOUCAULD, François de — 176
LARTIGUE, Pierre — 32
LASSALLE, Ferdinand — 17
LAUTRÉAMONT — 56, 105
LECARME, Jacques — 135
LECLAIRE, Serge — 55, 72
LEENHARDT, Jacques — 30
LEFEBVRE, Henri — 19, 21
LÉGER, Fernand — 22
LE GUEN, Claude — 136
LEIRIS, Michel — 69
LEMAÎTRE, Jules — 177
LEMPEREUR, Agnès — 305
LÉONARD, Albert — 135
LENIN, Vladimir Ilici — 17, 18, 19, 71
LEROY, Claude — 32
LESCURE, Jean — 114
LÉVESQUE, Claude — 305
LEVINAS, Emmanuel — 296, 305
LÉVI-STRAUSS, Claude — 66, 74, 139, 188, 300
LINTVELT, Jaap — 317
LOCKE, John — 218
LOPE DE VEGA, Felix — 202
LOTMAN, Iuri Mihailovici — 29, 266, 325, 334
LOYOLA, Ignacio de — 237, 239
LUBBOCK, Percy — 252
LUKÁCS, Georg — 19, 30, 38, 39, 45, 47, 50, 239, 294
LYOTARD, Jean-François — 68, 69, 74, 300

MACHEREY, Pierre — 24
MAIAKOVSKI, Vladimir — 20
MAINE DE BIRAN — 122
MALEBRANCHE, Nicolas de — 216
MALLAC, Guy de — 224, 240
MALLARMÉ, Stéphane — 56, 78, 82, 83, 85, 91, 111, 122, 128, 130, 132, 141, 143, 147, 148, 155, 156, 176, 258, 287, 289, 297, 298
MALRAUX, André — 48, 202, 209, 219

Scanned with OKEN Scanner

MANN, Thomas — 48
MANNHEIM, Karl — 37
MARANDA, Pierre — 227
MARCEL, Gabriel — 120, 125, 131
MARCUSE, Herbert — 48
MARGOLIN, Jean-Claude — 114
MARINO, Adrian — 202, 219, 220
MARIVAUX — 217
MAROUZEAU, Jules — 181
MARTIN DU GARD, Roger — 48
MARX, Karl — 16, 17, 19, 21, 22, 27, 28, 32, 36, 38, 44, 49, 188
MATISSE, Henri — 20
MATORÉ, Georges — 125, 131, 136
MAULNIER, Thierry — 177
MAUPASSANT, Guy de — 311
MAURIAC, François — 252
MAURON, Charles — 10, 66, 70, 74, 76—92, 123, 138, 159, 163, 166, 177, 304
MAVRODIN, Irina — 306
McALLESTER, E. Mary — 94, 95, 114
MEHRING, Franz — 17
MERLEAU-PONTY, Maurice— 65, 119, 125, 131, 284
MESCHONNIC, Henri — 293, 305, 318—335
MEYER, Conrad Ferdinand — 72
MICHAUD, Guy — 64, 74
MICHAUX, Henri — 130, 131
MICHELET, Jules — 20, 126, 221, 239
MINGUET, Philippe — 199
MINKOWSKI, Hermann — 125
MISTRAL, Frédéric — 86
MITTERAND, Henri — 316
MÎRȚU, Mihaela — 75, 220
MOLIÈRE — 38, 41, 82, 86, 87, 141
MOLINO, Jean — 240
MONTAIGNE, Michel Eyquem de — 118, 176, 205
MONTESQUIEU — 132, 176
MORNET, Daniel — 177
MUNTEANU, Romul — 91, 134, 177
MUREȘANU-IONESCU, Marina — 92, 232
MUSIL, Robert — 48
MUSSET, Alfred de — 149

NADEAU, Maurice — 237
NASTA, Mihai — 259
NERVAL, Gérard de — 82, 123, 132, 135, 156
NICOLE, Pierre — 45
NIEL, André — 11
NIZAN, Paul — 18
NODIER, Charles — 123
NOËL, Bernard — 305
NOGUEZ, Dominique — 118
NOVALIS — 146

OLLIER, Claude — 254, 255, 256, 257
O'NEILL, Eugene — 69
OSGOOD, Charles E. — 199

PANAITESCU, Val. — 14, 116, 294
PASCAL, Blaise — 40, 41, 43, 44, 45, 46
PASSERON, R. — 184, 198, 199
PAULHAN, Jean — 12, 195, 239
PAVEL, Constantin — 34, 52
PÉGUY, Charles — 165
PEIRCE, Charles Sanders — 307, 330
PEYTARD, Jean — 26
PFISTER, Pasteur — 63
PIATIGORSKI — 29
PICARD, Raymond — 89, 177
PICASSO, Pablo — 22
PIRE, François — 101, 104, 106, 107, 115, 199
PISCATOR, Erwin — 209
PITU, Luca — 305, 306
PLAUT — 86
PLEHANOV, Gheorghi Valentinovici — 17, 19
PLEYNET, Marcelin — 27
POE, Edgar — 73, 99, 235, 236, 237, 239, 240, 288

Scanned with OKEN Scanner

POIRSON, Alain — 32
POLITZER, Georges — 18
POMORSKA, Krystyne — 317
PONGE, Francis — 56, 199, 239
POP, Ion — 155, 176, 242
POPE, Alexander — 132
POPESCU, Dumitru Radu — 249
POPESCU, Iulian — 335
POPESCU-NEVEANU, Paul — 290
POUILLON, Jean — 251
POULET, Georges — 10, 13, 74, 90, 110, 113, *117—136*, 138, 141, 142, 154, 155, 158, 163, 166, 204, 211, 300
PRÉVOST, Claude — 32, 34
PRINCE, Gerald — 227, 311
PROPP, Vladimir — 222, 228, 311
PROUST, Marcel — 60, 73, 79, 120, 121, 123, 125, 126, 128, 141, 143, 155, 156, 212, 213, 214, 220, 242, 245, 248, 249, 253, 298, 300

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco — 202
QUILLET, Pierre — 107
QUINTILIAN — 284

RABELAIS, François — 21
RACINE, Jean — 20, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 51, 52, 66, 74, 82, 83, 88, 90, 91, 162, 165, 166, 176, 239, 285
RAMNOUX, Clémence — 115
RAYMOND, Marcel — 12, 110, 117, 122, 134, 135, 139, 157, 176, 203
RENARD, G. — 17
REVZIN, Isaak I. — 230
REY, Jean Michel — 72
RICARDOU, Jean — 114, 219, 317
RICHARD, Jean-Pierre — 10, 61, 70, 73, 74, 90, 107, 114, 118, 121, 123, 135, *137—156*, 158, 163, 211, 241, 300, 304
RICOEUR, Paul — 60, 72, 73
RIFFATERRE, Michael — 180, 195, 196, 200, 293, 334
RILKE, Rainer Maria — 132
RIMBAUD, Arthur — 61, 74, 130, 156
RISTAT, Jean — 32, 239
RIVIÈRE, Jacques — 157
ROBBE-GRILLET, Alain — 50, 183, 241, 242, 249, 298
ROBERT, Marthe — 59, 63, 73, 74
ROUSSEAU, Jean-Jacques — 122, 132, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 209, 220
ROUSSEL, Raymond — 56
ROUSSET, Jean — 64, 74, 114, 123, 134, 135, 164, *201—220*, 258, 300
ROY, Claude — 19
RUWET, Nicolas — 225, 283

SABOURIN, Pascal — 219
SADE, Donatien-Alphonse-Fr. de — 221, 237, 239, 305
SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard de — 250
SAINT-CYRARN, abbé de — 45
SAINTE-BEUVE, Charles Augustin — 60, 73, 79, 91, 149, 150, 152, 156, 213, 220
SAINT-JOHN PERSE — 10, 22, 23
SAINT-SIMON, duc de — 213
SAND, George — 19
SARRAUTE, Nathalie — 50
SARTRE, Jean-Paul — 12, 20, 35, 48, 65, 74, 100, 106, 107, 115, 119, 122, 125, 129, 134, 138, 161, 193, 223, 252, 298
SAUSSURE, Ferdinand de — 54, 72, 81, 239, 268, 281, 282, 310
SAYCE, R. A. — 184
SCÈVE, Maurice — 126, 132
SCHÄRER, Kurt — 135
SCHAETTEL, Marcel — 94, 98, 104, 110, 114
SCHELLING, Friedrich W. Joseph von — 41
SCHILLER, Friedrich — 41
SEBEOK, Thomas A. — 198

Scanned with OKEN Scanner

SENANCOUR, Etienne de — 122
SERRES, Michel — 315, 317
SÈVE, Lucien — 32
SÉVIGNÉ, Madame de — 213
SFEZ, Fabien — 217, 220
SINGLIN, Antoine — 45
SÎRBU, Anca — 136
SOERENSEN, Hans — 279
SOLGER, Karl W. Ferdinand — 99
SOLLERS, Philippe — 29, 69, 72, 75, 199, 300
SOURIAU, Etienne — 88, 92, 102, 184, 220
SPITZER, Leo — 161, 195, 250, 284
SPÎNU, Petruța — 156
STAËL, Madame de — 118, 126, 127
STAROBINSKI, Jean — 10, 13, 60, 73, 90, 91, 110, 114, 118, 138, *157—177*, 195, 206, 208 220, 282, 300, 304
STENDHAL — 19, 20, 49, 126, 135, 142, 148, 149, 154, 156, 162, 171, 172, 173, 174, 176, 187, 242, 253
STRICH, Fritz — 203
SUE, Eugène — 28
SUMPF, Joseph — 193, 199

ȘKLOVSKI, Viktor — 194, 219

TACCIU, Elena — 116
THERRIEN, Vincent — 94, 95, 100, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 135
THIBAUDEAU, Jean — 32, 223, 239
THIBAUDET, Albert — 157, 161, 241
THINÈS, Georges — 305
TÎNIANOV, Iuri N. — 29, 228, 245
TODOROV, Tzvetan — 69, 75, 91, 152, 156, 187, 188, 199, 218, 227, 241, 246, 251, 258, 259, 279, 280, 281, 311, 326, 334
TOLSTOI, Lev — 17, 18
TOMA, Radu — 101, 115
TOMAȘEVSKI, Boris — 228, 243
TONOIU, Vasile — 94, 95, 96, 114
TRINON, Hadelin — 199
TUZET, Hélène — 99, 114, 115
TZARA, Tristan — 69

UBERSFELD, Anne — 32
ULLMANN, Stephen — 317

VALENTIN, Al. — 114
VALÉRY, Paul — 82, 85, 122, 128, 130, 176, 188, 189, 196, 226, 284, 289, 300
VAN GOGH, Théo — 59
VAN GOGH, Vincent — 59, 73
VAN ROSSUM-GUYON, Françoise — 259
VERCIER, Bruno — 135
VERGILIU — 286
VERLAINE, Paul — 156
VERNE, Jules — 24, 130
VERNIER, France — 32
VIGNY, Alfred de — 132, 149
VILLEDIEU, Madame de — 217
VOLTAIRE — 176, 286
WARREN, Austin — 251, 282
WEBER, Jean-Paul — 55, 72, 118, 134, 141, 167
WEINRICH, Harald — 225
WELLEK, René — 15, 34, 133, 135, 282
WITTGENSTEIN, Ludwig — 334
WÖLFFLIN, Heinrich — 201, 202, 219
WURMSER, André — 32

ZÉRAFFA, Michel — 75
ZINCENCO, Vasile — 305
ZOLA, Emile — 17, 19
ZUMTHOR, Paul — 13, 81, 199, 215, 220, 233, 259, *261-282*, 311, 316, 317

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

1. Val. Panaitescu, *Cuvînt introductiv* . . pag. 5
2. Constantin Pavel, *Către o critică marxistă totalizantă* . . . . . " 15
3. Constantin Pavel, *Structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann* . . . . . " 35
4. Mihaela Mîrţu, *Psihanaliza şi critica literară* . . . . . " 53
5. Marina Mureşanu Ionescu, *Mit şi mitologie personală în psihocritica lui Charles Mauron* . . . . . " 76
6. Val. Panaitescu, *De la psihanaliză la fenomenologia imaginarului: Gaston Bachelard* . . . . . " 93
7. Anca Sîrbu, *Tematismul spaţio-temporal al lui Georges Poulet* . . . . . " 117
8. Petruţa Spînu, *Tematismul senzaţiilor la Jean-Pierre Richard* . . . . . " 137
9. Silvia Buţureanu, *Tematismul privirii la Jean Starobinski* . . . . . " 157
10. Adela Hagiu, *Perspectiva stilistică* . . " 178
11. Mihaela Mîrţu, *Jean Rousset şi evoluţia formelor literare* . . . . . " 201
12. Al. Călinescu, *Poetica structurală a lui Roland Barthes* . . . . . " 221
13. Al. Călinescu, *Gérard Genette şi poetica prozei* . . . . . " 241
14. Marina Mureşanu Ionescu, *Poetica genurilor la Paul Zumthor* . . . . . " 261
15. Val. Panaitescu, *Jean Cohen şi „limbajul înalt"* . . . . . " 283
16. Al. Casian, *Maurice Blanchot sau impactul negativităţii* . . . . . " 295
17. Maria Carpov, *Analiza semiotică a textului literar* . . . . . " 307
18. Iulian Popescu, *Henri Meschonnic: pentru o poetică monistă* . . . . . " 318

Indice de nume . . . . . " 336

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : GHEORGHE DRĂGAN
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1983. Format 56x84/16. Coli tipo 21,50
Bun de tipar la 11.10.1983
Editura Junimea str. Gheorghi Dimitrov, nr. 1
IAȘI-ROMÂNIA

Tipărit la Întreprinderea poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner